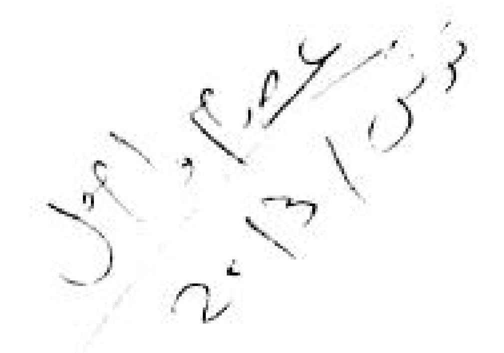
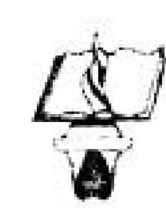
د.حسن مسكين





مناهج الدراسات الأدبية الحديثة

من التاريخ إلى الحِجاج



مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان

الكتـــاب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة
من التاريخ الى الحجاج
الموضـوع: فكر وادب
الـمـؤلـف: د. حسن مسكين
النــاشــر: مؤسسة الرحاب الحديثة

هـاتـف 00961 3 359788
تلفاكس 00961 3 241032
ص.ب 11/3847 بيروت - لبنان
بريد الكتروني Alrihabpub@terra.net.lb

سلسلة العلوم الإنسانية بإشراف د. أبو بكر العزاوي

الطبعة الأولى: 2010





إهـــداء

إلى أستاذي الفاضل الدكتور فيصل الشريبي

اعترافاً بفضل علمه وتواضعه وعطائه.

إلى من علماني أن إدراك الحداثة ينبع بداية من عشق التراث

وفهم عوالمه.

إلى أستاذي الكريمين

الدكتور إدريس نقوري و الدكتور أحمد بوزفور

أهدي ثمرة هذا العمل.

حسن مسكين

تقديم

لقد شهدت مناهج التحليل الأدبي والنقدي تطوراً كبيراً لا مثيل له في القرن العشرين، بفضل مساهمات العلوم الإنسانية والمعرفية واللسانية وفتحت لدارسي ومحللي النصوص والخطابات الأدبية آفاقاً ومجالات تتميز بالسعة والتنوع والخصب والغنى والرحابة.

وفي سياق التعريف بأهم هذه المناهج ودراسة أهم مكوناتها وقضاياها الشكلية والمعنوية يأتي هذا الكتاب الهام للدكتور حسن مسكين.

لقد خصص المؤلف الفصل الأول للتناول الخارجي للأدب أو الأدب من الخارج ودرس فيه المنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي.

وخصص الفصل الثاني للتناول الداخلي للأدب أو الأدب من الداخل، ودرس فيه المناهج والاتجاهات الشعرية والأسلوبية والسيميائية واللسانية وغيرها.

أما الفصل الثالث من الكتاب، فقد تم تخصيصه لمنهج جديد لم يعتد مؤلفو كتب المناهج الأدبية إدراجه في مؤلفاتهم وهو المنهج الحجاجي.

ومعلوم أن الحجاج نجده في كل أنماط الخطاب وأنواع النصوص. نجده في القصيدة الشعرية والمقالة الأدبية والمحاورة اليومية واللافتة الإشهارية والخطبة الدينية والمناظرة الفكرية. ونجده في الرواية والمسرحية والخطاب السياسي وغير ذلك.

وبشكل عام فإن أي نص أدبي تكون له، إلى جانب الوظيفة الشعرية الفنية والوظيفة الإيديولوجية والوظيفة الانفعالية، وظيفة إقناعية حجاجية هامة وحاسمة في تحديد مسار الخطاب وتوجيه مقاصده.

ومن هنا مشروعية إدراج المنهج الحجاجي ضمن مناهج التحليل الأدبي والنقدي، وهنا أيضاً أحد مظاهر الجدة والأصالة في هذا الكتاب الهام والمتميز.

لقد أحسن المؤلف الدكتور حسن مسكين بعمله هذا صنعاً إذ خصص فصلاً كاملاً من فصول كتابه للتعريف بالنظرية أو المنهج الحجاجي، ويمكن الرجوع بهذا الصدد إلى كتابنا: الخطاب والحجاج الصادر عن الدار الأحمدية بالبيضاء سنة 2007 للتأكد من هذه الحقيقة. ففي هذا الكتاب دراسة لنصوص قرآنية وشعرية ومثلية وإشهارية تثبت ما ذهب إليه الدكتور حسن مسكين في هذا العمل الجديد.

إن هذا الكتاب له ميزات عديدة نذكر منها:

- التعريف بعدد كبير من المناهج الأدبية والنقدية بلغة ميسرة وواضحة من خلال نماذج محددة.
- تقديم تصورات وأعمال كبار السيميائيين أمثال أمبرتوإيكو وبورس ورولان بارت وغريماس وجوليا كرستيفا وغيرهم.
- التعريف بالمنهج الحجاجي باعتباره منهجاً أدبياً ونقديا وتخصيصه فصلاً كاملاً لهذا المنهج، وقف فيه عند نماذج وقضايا هامة وجديدة.

ومن ثم فالكتاب يعد دراسة جيدة لموضوع المناهج الأدبية والنقدية، ولبنة جديدة تغني المكتبة العربية، خاصة وأن المؤلفات المصنفة في هذا المجال قليلة ومعدودة على رؤوس الأصابع. ولذلك فإن الكتاب يعد مرجعا هاماً للطالب والباحث في هذا المجال.

نحيي المؤلف على جهده الطيب وعمله الجيد والله الموفق والهادي إلى الصواب.

د. أبوبكر العزاوي

مدخل

تشكل قضية المنهج إحدى أهم وأخطر القضايا التي تواجه المشتغلين بالحقل الأدبي، ذلك أنها تطرح إشكالاً واجه الدارسين والنقاد منذ أمد بعيد. "فقد جرت العادة أن تعد ممارسة العلوم الإنسانية دون ممارسة العلوم الأخرى مرتبة، لأن مناهجها (وقضية المصطلح تندرج في هذا المجال) أقل دقة وإحكاما، مع أنه يمكن القول بأن الأمر على عكس ذلك، فالعلوم الإنسانية ما تزال – رغم ما قطعته من مراحل هامة في بداية الطريق، وتقتضي إذا من المشتغلين بها أن يكونوا أقدر العلماء على تفادي الوقوع في شراك البداهة وأقدرهم على التوضيح والتحديد. هذا ولو التزم الجميع بالحديث عن مناهجهم التي أوصلتهم إلى ما يعرضونه من نتائج، لما وقعنا في دوغمائية عدد من النظريات الذاتية. ولوجد القارئ دائماً الوسيلة للحكم على قيمة ما يقدم له"[1].

فالقضية هنا تتعلق برسم المجال والتأطير المنهجي لعملية الكتابة: سواء كانت أدباً أم نقداً، إذ من شأن التحكم في هذه الآليات، وإبرازها على نحو واضح ومنظم أن ييسر الفهم، ويبعث على الاطمئنان إلى النتائج المحتملة أو المتوقعة. فالعبرة من ذلك هي بتفاعل كلي Interaction وشامل لهذه العناصر، وليس فقط بالنتائج التي يتم التوصل إليها، لأن النتائج ما هي سوى حصيلة لتفاعل هذه العناصر كلها، دون تفضيل أو تقصير.

من هنا نقول: إن الوعي بمشكلة أو إشكالية المنهج ضرورة ملحة، فرضتها طبيعة العمل الأدبي والنقدي، بل والحضارة الإنسانية عبر تطورها، وتعاقب

[1] المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية: د. عبد الله العروي، د. عبد الفتاح كيليطو – د. عبد القادر الفاسي الفهري – د. محمد عابد الجابري: ط 1 – دار توبقال – المغرب 1986.

نشاطها في مجالات معرفية عديدة، جعلت من المنهج علامة على تشكل الحضارة الإنسانية في مظهرها المنظم.

والوعي بمسألة المنهج أيضاً خاصية جوهرية تتلاءم وطبيعة المعرفة، وكافة أشكال التعبير، التي تحدد صلة الإنسان بالعالم، وشروط تكونه وكيفية تمظهره؛ إذ ينبغي تحديد هذا المجال بدقة، للتعرف إلى المستوى الحضاري الذي بلغه أي مجتمع، ووصلت إليه أية أمة، وكذا تلمس الطريق الذي سلكه في محاولة إبراز ذاته وعطاءاته المتميزة، وصولاً إلى تكريس واضح وفعال لحريته ومقاصده الحاضرة والمستقبلية.

وهكذا وتأسيساً على ما سبق، يمكن أن نميز بين **ثلاثة أنماط أو مظاهر** من المجتمعات:

- **المظهر الأول**: تمثله مجتمعات لم يعرف تاريخها الفكري بناء نقديا، لغياب هذه الخاصية أي (المنهج).

- **المظهر الثاني**: تشكله مجتمعات أخرى، أتيح لها أن تتمتع من حين لآخر أو من مرحلة إلى أخرى بلمحات نقدية، لكن دون أن ترقى إلى مستوى إحداث (قطيعة) مع الأشكال السابقة غير الممنهجة.

- **المظهر الثالث**: تجسده مجتمعات، يشكل المنهج (المحكم) أساس توجهاتها، ولب فكرها، وضامن تطورها. فليس غريباً – إذن – أن تكون هي التي تقود الآن العالم في عصر المعرفة والإبداع[2].

غير أن الذي يجب التأكيد عليه هنا هو أن الفترة التي نعيشها الآن هي فترة جدل، وصراع حول (مسألة المناهج)، وذلك راجع للتطور الهائل الذي تشهده مختلف العلوم الإنسانية، وبخاصة العلوم اللغوية، هذه الأخيرة التي أفادت كثيراً من منجزات علوم أخرى، وذلك سعياً وراء محاولة إبراز خصائص ومضامين الأثر

---

[2] لمزيد من الإيضاح يمكن الرجوع إلى مقال: (المشروع الثقافي العربي بين المشاكلة والمثاقفة): مطاع صفدي – مجلة الفكر العربي المعاصر – عدد 8 – 9، ص 4 – 1982.

الأدبي، إلى الحد الذي ذهبت فيه – أحياناً – إلى اختبار مناهج مختلفة، ومتعارضة، للكشف عن مدى صلاحيتها في مقاربة عالم النص الذي هو "في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه السبيل، ولأنه نص يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى جموع القراء، فقد تناوله علم الاجتماع بالدرس، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية. علماً أن لكل منها طريقاً تسلكه إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليه"[3].

لقد تعددت المناهج وتنوعت، وانبثقت عنها مجموعة مفاهيم ونظريات تهدف إلى الاقتراب أكثر من فهم الأثر الأدبي، وتقييمه بدقة وإحكام. وبدون تحديد مفهومها، لا يمكن بلوغ ذلك الهدف، أعني:

* **مفهوم الكتابة**: ذلك أن تحليل هذه العملية، وتحديد مفهومها، رهين هو الآخر بتحليل آفاق معرفية أخرى وتشريحها، تلتقي فيها مجموعة من الأسئلة الإبستيمية بالتاريخ والفلسفة والنفس والمجتمع إلى غيرها من المعارف الأخرى. ومعنى ذلك أن "الاهتمام بالنقاش المنهجي، لا يرجع إلى مجرد فضول فكري، أو نزوة ذهنية بل هو كنه ما لنا من مقدرة على الإبداع والتجديد والوضوح، لأن ما هو جوهري في عالم الفكر هو أن نفهم أولاً، وأن نعير كل طريقة ما يجب لها من عناية، ثم ننظر إليها بروح نقدية تميزنا، ولا تسعى إلى الدحض، فتحجب أنظارنا عما يمكن أن يغنينا به الآخرون. فتقدم المعرفة لا يقبل أي تشدد أو تحجر في تحديد مفاهيمنا وطرائق بحثنا، ومعالجتها باستمرار والنظر فيها بالتعاقب هو الكفيل بتخليصها من الإبهام، لأجل تطويرها"[4]. معنى ذلك أن "الكتابة" مشروع للتخلص من ركام قواعد الصنعة والمواصفات التقليدية. إنها مغامرة بحث عما يشكل علاقة الكاتب بنفسه وبالمجتمع والكون: فأن تكتب معناه أن تنتقل من

---

[3] في مناهج الدراسات الأدبية: حسين الواد – ص 21. منشورات الجامعة – ط 2 – الدار البيضاء: 1985.

[4] (المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية) مرجع سابق ص 7.

قراءة تقبلية إلى أخرى تأسيسية، تكتمل عندما يتحرك النفسي باتجاه الكوني، وحينما تكتب تخلق عالماً جديداً وتدخل معه في (محاورة)، تستحضر الواقع والمتخيل، الغائب والظاهر، الممكن والمستحيل، في علاقة متنامية بتوجيه من الذات المبدعة.

* - **أما "القراءة"**: فليست سوى شكل آخر من (الكتابة) فهما وجهان لعملية واحدة: فحينما تقرأ، فإنك لا تكتفي بفك رموز وعلامات ذات دلالات، ومعان مختلفة أو متشاكلة، ولا تمارس فقط نوعاً من الحفر في النص، قصد معرفة ما يتضمنه من إبداع فني، وإنما تؤسس أيضاً بناء مفتوحاً من خلاله تواصل طريق الكشف عن الغائب والخفي فيه، وعن مكامن الفراغ كي تملأها باستجابتك، وعمق تجربتك، عندها تتحول من قارئ يكتفي بالتأثر والانفعال إلى قارئ يمارس حضوره في إعادة تشكيل النص وبنائه.

معنى ذلك أن المبدع "واعٍ بما ينجزه، لأنه يكون مشدوداً بالطريقة التي يأمل أن تفك بها رموز رسالته، ليس من حيث دلالاتها فحسب، ولكن لإحساسه المتميز بفحوى هذا الإنجاز الموجه إلى المتلقي، الذي ليس عليه أن يكتفي بالاستيعاب فقط، بل بمشاركة المبدع في رؤيته وفيما يتوارى خلف (الملفوظ)"[5].

إننا أمام عملية مركبة، لحمتها الخلق المتميز، والإبداع المنظم، ولن تبلغ (القراءة) هذه المرحلة من الخلق إلا إذا تمكنت من تحقيق التماسك، والحوار العميق مع موضوعها: بأن تتوسل طريقة تنتظم عبرها، ومنهجاً تهتدي به، وجهازاً مفاهيمياً يكفل لها النظام والانسجام.

لا شك أن الإشكال الذي تتخبط فيه الثقافة العربية الآن يكمن، في جزء كبير منه، في غياب وعي عميق وواضح بإشكالية (المنهج)، وإذا كنا نؤمن بأنه لا أحد يزعم أنه قادر على تقديم (وصفات جاهزة) وعاجلة لهذه القضية، بحكم

[5] Michael Riffatterre (Essai de stylistique structurale: p 34 - ed: flammarion paris: 1971

تشعبها وتعقدها، فإن ذلك لا يمنع البتة من تقديم بعض الملاحظات المبينة والتي منها:

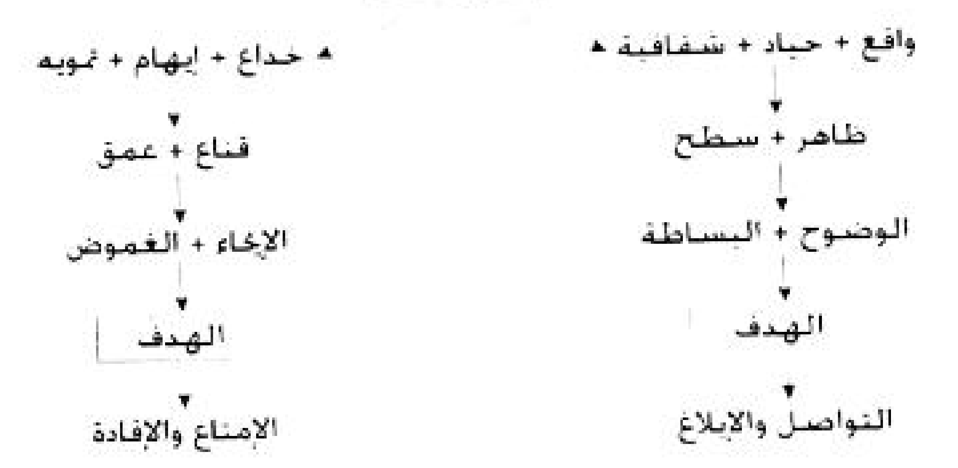
1 - إذا كانت الغاية من تطبيق المناهج (الحديثة) هي الاقتراب أكثر من عالم النص، وكشف رموزه، وبالتالي تجنب الأخطاء التي سقطت فيها النظريات السابقة، فإن تساؤلات أخرى تطرح حول إمكانات هذه المناهج في مقاربة الظاهرة الأدبية، خاصة وأن أصحاب هذه النظريات والمناهج - غالباً - ما يقفون عند مستوى المكاسب أياً كان مصدرها، دون أن يقووا على الخروج عليها، أو مجابهتها، خوفاً من إمكانية التورط في (الخطأ)، الذي هو طريق آخر يتم من خلاله إعادة النظر في تقييم المكاسب ومراجعة المنجزات المرتبطة بمعالجة النص الأدبي: دراسة وتحليلاً ونقداً.

2 - يجب الاعتراف - بأن هذه المناهج والنظريات، رغم تباينها واختلاف توجهاتها، تتسم بنوع من التكامل في بعض مناحيها، ما دامت تتدرج إما في التوجه الذي يدرس الأدب بالتركيز على العناصر الخارجية، وإما إلى التوجه الذي يدرس الأدب بالتركيز على عناصره الداخلية: وبذلك نصبح أمام هذه الثنائيات:

* اللغة (لغة الأثر الأدبي) تصف الواقع وتعكسه / اللغة تخلق واقعاً جديداً.
* اللغة محايدة، بريئة وشفافة / اللغة مخادعة ومضللة تظهر غير ما تخفيه.
* ذات المبدع هي مصدر الخطاب / الذات المتلقية تعيد إنتاج الخطاب.[6]

[6] راجع لمزيد من التفصيل: (تحليل الخطاب الشعري) ص 12 - 15: د. (محمد مفتاح). ط2 - دار التنوير - والمركز الثقافي العربي - الدار البيضاء 1986.

الخطاب



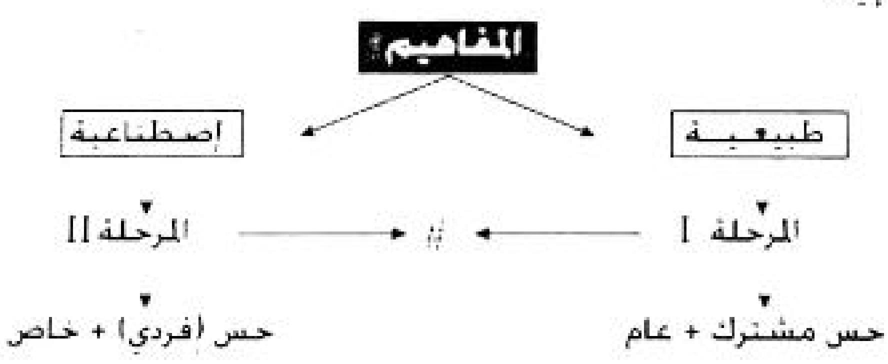
3 – والذي ينبغي التنبيه إليه هنا بالذات أنه ليست نجاعة التحليل أو النقد في اطراد النتائج، وإنما أيضاً في مدى إمكانية هذه الأخيرة على تفسير القيم الجمالية لعمل ما، أي أن "تكون لها من القدرة ما يفسر علة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره. وإذا لم يتوصل إلى تقديم إجابة مرضية على هذا السؤال، يذهب الاعتقاد إلى أنه قد برهن على فشل التحليل، فيقال: إن نظريتك جميلة لا ريب، ولكن ما فائدتها، إن هي لم تكن قادرة على تفسير الأسباب التي من أجلها حافظت الإنسانية على تلك الأعمال، التي تكون موضوع دراستك وتذوقها هي بالذات"[7].

4 – وحسبي أن الاهتمام بكافة عناصر الأثر الأدبي، دون تفضيل جانب على آخر، من شأنه أن يساعد على تأسيس رؤية متميزة عن هذا العمل الأدبي، تقوم أساساً على إدراك واع ومنهجي يهتم بالنسيج المكون من علاقات متعددة، لكنها مترابطة ومنسجمة بما يسمح بتكون معرفة منظمة، تهتم بالغوص في عمق النص والحفر في مظانه، قصد الاقتراب أكثر من تلمس خصوصياته وأبعاده: ليست باعتبارها وثائق تاريخية أو مضامين اجتماعية جافة، أو أشكال لغوية صماء، ولكن بوصفها نموذجا في الإبداع والخلق الجماليين يتسم بالغنى الفني والثراء الرؤيوي.

إذن، فالأساس في هذه العملية يكمن في كيفية الاستفادة من إيجابيات هذه المناهج، إذ من شأن حسن الإصغاء والاستفادة ودقة التوظيف أن يثري عملية التحليل والنقد، ويفتح آفاقاً رحبة لدراسات أخرى تعمق هذه المكتسبات، وتتجاوز ما بها من هفوات.

5 – إن المناهج – رغم ما يبدو عليها من تعارض واختلاف – تتكامل، وتتفاعل، و(تتناص). ومهمتنا نحن – تكمن – أساساً – في استغلال هذه الإمكانات، دون إهمال أي عنصر من شأنه أن يضيء معالم النص، فعبر اختراق هذه العناصر كلها، يمكن أن نكشف بنيات النص، ونستوعب مقاصده وإيحاءاته.

6 – على أننا ونحن نحاول الإفادة من هذا الغنى الذي يتيحه هذا التعدد في النظريات والمناهج، علينا أن نتحرى الدقة والحذر، حتى لا نخلط بين المجالات، ونمزج بين المفاهيم والتصورات، وبالتالي تجيء النتائج عكس ما نتوقعه، وترمي إليه.



[7] لمزيد من التفصيل، يراجع كتاب (الشعرية) لمؤلفه: تودوروف) ص 79. ترجمة: د. شكري المبخوت ود. رجاء بن سلامة: دار توبقال – المغرب 1987.

1 - نظرية الأدب: (النقد والتاريخ):

لا شك أن نظرية الأدب ترمي في مفهومها الواسع إلى الإحاطة الشاملة بمبادئ الأدب وأنواعه وسماته العامة والخاصة، أي إلى كل ما يشكل عالم الأدب، ويكشف بنياته الشكلية والموضوعية، سعياً وراء تأسيس معرفة (عملية وعلمية) منظمة ومتكاملة لهذا النتاج الإنساني المسمى أدباً. وقولنا معرفة (علمية) ليس معناه الالتزام التام بتلك الصرامة التي تميز العلوم الدقيقة، وإنما حصر المجال، وتنظيم الآليات، والمنهجية، بما يسمح بتكوين نظرية للأدب: تتميز بالتنظيم، والإحكام، إلى جانب السعة والرحابة والمرونة التي تميز علوم الإنسان عامة عن غيرها من العلوم المحضة.

من هنا، وانطلاقاً من هذه المعطيات، تنفتح نظرية الأدب من جهة على النقد، ومن جهة أخرى على التاريخ: ما دامت النظرية، تهتم - أساساً - بالمبادئ والمعايير والسمات والأنواع في الوقت الذي يهتم فيه النقد بدراسة الأثر الأدبي في ذاته أو في علاقته بمحيطه التاريخي بكل حمولاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

ذلك أن هذه الأنماط من التفكير – على الرغم من الاستقلالية النسبية التي تتميز بها، فهي تتلاقى وتتقاطع في مواضع كثيرة، مادام كل منها ينهل من الآخر، بالتأثير والتأثر في جدلية مستمرة ومتنامية.

ونظرا لهذا التداخل الحاصل بين النظرية من جهة والنقد والتاريخ من جهة ثانية، فإنه من العسير الفصل بينهما كليا. لذلك فالأجدى أن نبحث في ماهية هذه العلاقة، ورسم حدودها، بما يسمح بإغناء النظرية بدل بترها، بدعوى استقلالية النقدي والتاريخي عما هو أدبي خالص. ذلك أن النقد رغم كونه عملاً يتوخى (الموضوعية) و(الدقة)، فإنه – مع ذلك - لا يخلو من حضور الطابع الذاتي، إلى جانب هذا الحضور الدائم لما هو تاريخي سواء في بنية الأدب ذاته أو

في ذهن الناقد الذي يسعى إلى تقييمه وكشف علاماته. لذلك من الصعب، إن لم نقل من المستحيل، الدخول إلى عالم الأدب في غياب تام عن رسم المناخ الذي أنتج فيه، والسياق الذي نما فيه.

غير أن ذلك لا يعني أن الناقد يظل أسير هذه المعطيات (الخارجية)، بحيث يتحول إلى مبدع أو فنان يخلق هو الآخر إشكالاً فنية، تقوم أساساً- على عنصر الخيال والتصوير - إلى غير ذلك من العناصر التي تجعل من عمله النقدي رسالة فنية بكل مقوماتها الجمالية، والتي في مقدمتها الانزياح أو الخرق الفني. لأن من شأن هذه العملية أن تضعنا أمام شاعر أو روائي أو قاص أو مسرحي أي أمام فنان مبدع للأشكال، بدل ناقد همه الأساس تكوين معرفة دقيقة، ومنظمة عن الأثر الأدبي: في إطار نظرية أدبية لها كيانها الخاص، وإن كانت تستمد إحدى مقوماتها من عالم هذا الأثر الأدبي نفسه.

معنى ذلك أن النقد لا يمكنه أن يتخلى عن (الذاتية) و(الذوق) و(التاريخ)، وكل ما له صلة بعالم الأدب، شرط ألا يتداخل المجالان، ويمتزج الفني الجمالي بالنقدي المعرفي: أي لا بد من الحرص على تحقيق الحد الممكن من الاستقلالية، من خلال معرفة الحدود الفاصلة بين المجالين: النقدي والأدبي. من هنا يبدو لنا أن هاته الدعوات التي تقول بضرورة الاستقلالية التامة والصارمة للنقدي عما هو تاريخي فيها من الغلو الشيء الكثير رغم ما نلمسه في قول (نورثروب فراي) من تأكيد على هذه الاستقلالية الكلية: "إن النقد بنيان من الفكر والمعرفة له وجوده الخاص"[10].

غير أن ذلك ينبغي أن لا يصرفنا عن هذا المطلب الحيوي والهام الذي دعا إليه بوريس إيخنباوم، والقائل بضرورة الالتفات أكثر إلى أدبية النص، إذ "بالنسبة للشكلانيين، ليس المهم منهج الدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة. في الواقع، إننا لن نتحدث، ولن نناقش أية منهجية، وإنما سنتحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادئ التي توصلنا إليها بواسطة دراسة ملموسة، دراسة خصائصها النوعية، وليس بواسطة نظام جاهز، منهجي أو جمالي"[11]. بمعنى أن الهدف الاستراتيجي الذي حدده "الشكلانيون" هو البحث في أدبية النص وفي الخصائص الكامنة فيه، في استقلال تام عن كل ما هو خارجي، سواء كان تاريخيا أو اجتماعيا أو نفسيا. لقد برزت هذه الدعوة الحاسمة لدى (بوريس إيخنباوم) في موضع آخر منتقدا الدراسات التقليدية السابقة قائلا:

"كان مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي. لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة، حيث كان الأدب لا يزال حسب عبارة (فيسيلوفسكي) (أرضاً لا مالك لها). وهذا هو السبب الذي كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقائيين أمرا مستحيلا. إن الشكلانيين في اعتراضهم على المناهج الأخرى، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم وقضايا علمية مختلفة. لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع، بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد"[12].

وهذا يعني أن الهم الذي كان يشغل الشكلانيين، ودعوا إلى التركيز عليه هو الأثر الأدبي في ذاته بمعزل عن المؤثرات الخارجية: أي الاهتمام بالخصائص التي تميز الفني الجمالي عن غيره من الخطابات متجاوزين ماهو نفسي أو اجتماعي أو تاريخي، لأن ذلك لا ينتمي إلى الأدبية وإنما هي عوامل خارجية، لها من يهتم بها، لكن خارج النقد الذي عليه أن يلتزم بالأثر في ذاته، أي في لغته أساساً.

---

[11] نظرية المنهج الشكلي: (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 30 الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية.

ويبدو أن هذه الدعوات جاءت في غلوها رد فعل ضد غلو سابق، تجسد في أعمال نقاد أسرفوا في العناية بالمؤثرات الخارجية من (سيرة وتاريخ واجتماع ونفس)، جعلوها مفاتيح توصلهم إلى تقييم الآثار الأدبية.

وهكذا، نجد اتجاها يركز على المنحى التاريخي، فيعنى بتتبع سيرة، وحياة الأديب، والمراحل التاريخية التي مر منها، والظروف التي هيمنت وطبعت هذه الفترات في علاقتها بالإبداع الأدبي، جاعلة إياها المنطلق الأساس في تلمس مواطن الإبداع عند الأديب، رافضة مثلاً كل النماذج الدالة على هيمنة المنحى التاريخي في نقد الآثار الأدبية كما هو في قول الناقد (العقاد) عن (الشعر): "هو شاهد من شواهد نهوض الأمم، ومرآة يتصفح فيها الناس صور نفوسهم في كل عصر وطور، فهو التاريخ الصحيح الذي لا تكذب أسانيده، ولا تختلف أرقامه"[13].

وغير خاف ما في هذا القول من إسراف في تتبع الملامح التاريخية عند الحديث عن الشعر، إلى درجة يصبح معها هذا الأخير انعكاساً آليا للواقع، وصورة (صادقة) له، متناسيا بذلك الفرق الشاسع والعميق بينه وبين العمل الأدبي بوصفه خرقاً للواقع وانزياحاً عنه، هذا الذي يتكون من مجموعة من الحقائق التي تتعارض مع عناصر الخيال التي هي إحدى دعائم العمل الأدبي. لقد بالغ كثير من النقاد العرب في توظيف التاريخ حين اعتبروه أبرز الأسس النقدية، والقاعدة التي يقومون بها هذه الآثار الأدبية، وذلك على نحو ما نجده لدى (مدرسة الديوان) ممثلة في الثلاثي (العقاد، المازني، شكري).

غير أن حضور النزعة التاريخية - الاجتماعية قد برزت، بشكل ملحوظ في أعمال (د. طه حسين) النقدية، وذلك في معالجته لكثير من الأعمال الأدبية والشعرية منها بخاصة. فانظر - مثلاً - إلى قوله وهو يتحدث عن منهجه في مقاربة أعمال بعض الشعراء القدامى: وهم: (طرفة - ولبيد - وكعب والحطيئة، وبعض شعراء الغزل أمثال: قيس بن ذريح - والأحوص وكثير)، في مقدمة كتابه: حديث الأربعاء: "لا تكاد تتجاوز ناحية بعينها من نواحي هؤلاء الشعراء جميعاً هي ناحية مجونهم وإسرافهم، وما كان لذلك من أثر في حياتهم العقلية، وما كان بين تلك وبين الحياة الاجتماعية والسياسية في تلك البيئة من صلة، ولعلك تذكر - وإن كنت قد نسيت فستذكر - أن النتيجة الواضحة التي انتهت إليها هذه الفصول كلها هي أن هذا العصر، الذي انحلت فيه الدولة الأموية، وقامت فيه الدولة العباسية، قد كان عصر شك وعبث ومجون، أو كان الشك والعبث والمجون أظهر مميزاته. وأنا أعلم أن هذا لم يعجب الناس ولن يعجبهم، وأنا أعلم أنهم كرهوا وسيكرهون أن يعمد كاتب إلى مثل هذه الناحية من نواحي الأدب العربي فيدرسها درساً مفصلاً ويظهر الناس على دقائقها وأسرارها، ولكني مع ذلك عمدت إليها متى أتيح لي ذلك، لأني أعلم أن حياة القدماء كلها ملك للتاريخ، وأن درس هذه الحياة كلها نافع للمؤرخ والأديب بل واجب عليهما. وأن من الإثم وتعمد الجهل أن نتكلف إخفاء ناحية من النواحي الأدبية ربما كانت أحق من غيرها أن تدرس ويعنى بها الباحثون، وما كان لي، ولن يكون لأحد من الباحثين الذين يقدرون العلم وكرامته، أن نغير التاريخ، أو أن نظهر عصرا من عصور الأمة العربية على غير ما كان عليه. فنحن لم نخلق أبا نواس وأصحابه، ونحن لم نلهمهم اللهو والمجون، ونحن لم نبعثهم على العبث وطلب اللذة، ولكننا وجدناهم كذلك فكنا بين اثنين: إما أن نجهلهم وإما أن نعلمهم، فآثرنا الثانية على الأولى واعتقدنا أن العلم خير من الجهل، وأن الصواب خير من الخطأ، وأن الشجاعة في التاريخ خير من الجبن فيه. ونحن نعلم حق العلم أن ليس على عقول الناس ولا أخلاقهم خطر من مثل هذه المباحث الأدبية. فالناس لم ينتظروا لهو أبي نواس وأصحابه ليعرفوا اللهو، والناس لم ينتظروا هذه الفصول وأمثالها ليعرفوا العبث". وهكذا، يتابع طه حسين عرضه للأسس التاريخية التي كانت وراء هذه الإنجازات الأدبية إلى أن ينتهي إلى استنتاجات يراها حاسمة في تقييم هذه التجارب: "قل ما شئت في هذه الفصول، فلن تستطيع أن تنكر أن لها نتيجتين قيمتين: الأولى: أنها جلت

---

[13] (فصول من النقد عند العقاد) لمؤلفه: (محمد خليفة التونسي) ص: 157 مكتبة: ط 1 - 1982، القاهرة: 1960..

ناحية من نواحي تاريخ الأدب العربي لم تكن واضحة ولا بينة، وليس هذا بالشيء القليل. الثانية: أن فيها ضربا من مناهج البحث أحسب أن الأدباء لو يفهمونه لاستطاعوا أن يستغلوا هذه الكنوز القيمة التي لا تزال مجهولة والتي نشأ من جهل الناس بها غضهم من الأدب العربي وانصرافهم عنه في أنفة وازدراء."[14]

والواضح، من خلال هذا النص، أن طه حسين يعي جيداً ردود الفعل التي قد يثيرها هذا التوجه في العناية بالأحوال التاريخية والاجتماعية، غير أنه مع ذلك يصر على المضي في التشبث بها، بل والدعوة إلى اعتناقها باعتبارها الأساس في نقد الأدب.

ونحن إذ نتفهم مدى الإفادة التي قد نجنيها من معرفة هذه الظروف المحايثة بخلق العمل الأدبي، إلا أننا نتحفظ كثيراً على هذا التمادي في متابعتها على النحو الذي رآه (د. طه حسن)، إذ لا بد من مراعاة خصوصية الأدب باعتباره خلقاً فنياً، أولاً، أساسه الإبداع في أعمق مظاهره والذي يناقض الواقع والأحداث، فهو، وإن كان يأخذ منها زاده، سرعان ما يخرج عنها، بعد أن يكون قد أعاد تشكيلها في صورة جديدة، غريبة وعجيبة.

وقد ركز نقاد آخرون على النواحي النفسية في نقدهم للأثر الأدبي، معتمدين في ذلك، على المنجزات التي حققها عالم النفس: النمساوي (سيغموند فرويد) (1856 - 1939)، خاصة في استناده إلى نظرية اللاوعي أو اللاشعور في تناول بعض الإبداعات الإنسانية في الرواية والقصة والمسرح والتشكيل، مؤكداً أن: "الشعراء والقصاصين يعرفون في ما بين السماء والأرض، أشياء كثيرة مازالت حكمتنا المدرسية قاصرة عن فهمها. إنهم أساتذة لنا في إدراك النفس، لأنهم ينهلون من ينابيع لم تدلنا العلوم بعد على المسالك المؤدية إليها"[15].

ومفاد ذلك أن الأديب هو أعلم الناس بخبايا النفس وتقلباتها، لأنه يعيش هذه التجارب، وعلى الناقد أن يقتفي أثره ويتمثل به، حتى يصل إلى الكشف عن هذه الدواخل النفسية وينتهي، بالتالي، إلى ما يحكم العمل الأدبي.

وقد اعتبر فرويد الأديب طفلاً من نوع خاص، حين يصل إلى خلق عالمه المتميز، وينظمه التنظيم الذي يناسب شخصيته وحالته وتصوره. والأديب في إنجازه لعالمه الإبداعي كأنه يقوم بلعب ليحقق الإشباع لرغباته ومكبوتاته، من خلال خلق عالم متميز يرى فيه ذاته كما يشتهي هو. إلا أن مفهوم (اللعب) هنا لا يفيد أنه نقيض (الجد)؛ وإنما هو ذلك الشيء الذي يناقض الواقع والحقيقة التي يحياهما الأديب، مادامت رغباته وأهواؤه تجد متنفساً لها في الخلق الأدبي وليس في الواقع العياني. ويجب التنبيه هنا إلى أن (فرويد) لم يكن عالم نفس فحسب، بل كان محللاً بارعاً للمبدع وعمله، فقد حلل أعمال الكاتب الروائي الروسي (دوستويفسكي) وحلل كثيراً من مسرحيات (شكسبير)، مستندا في ذلك إلى الجانب النفسي.

وقد برزت آثار نظريته جلية في أعمال دارسين ونقاد من أمثال: الفرنسي شارل مورون: (1899 - 1966)، الذي حاول تطوير منهج في دراسة الآثار الأدبية، استناداً إلى منجزات علم النفس (الفرويدي)، مضيفاً إليها تصوراته الخاصة حول الحدود التي ينبغي أن تقف عندها هذه النظرية، وكذا مدى انفتاحها على العوامل التاريخية والاجتماعية التي ساهمت في تكوين هذا الأديب أو ذاك.

وقد وجد هذا الاتجاه النفسي مجموعة من الأنصار ممن حاولوا تبنيه في دراسة الآثار الأدبية العربية، أمثال: (د. عزالدين إسماعيل) في مؤلفه: (التفسير النفسي للأدب) و(د. محمد خلف الله) في مؤلفه: (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) و(د.مصطفى سويف) في مؤلفه: (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، مؤكدين بذلك على ضرورة إقامة الاعتبار للعامل النفسي في نقد الأدب وتقويمه، حيث يقول (د. مصري عبد الحميد حنورة): في مؤلفه: الأسس النفسية للإبداع في الرواية: "ماذا نقول في كثيرين لديهم الظروف

---

[14] حديث الأربعاء لطه حسين ج 1 ص 7 - 8. دار المعارف، القاهرة: 1960.

[15] (فرويد والإبداع الأدبي): (جون لوي بودري) ص 153 نشر: (Ed): سوي: باريس 1968.

الاجتماعية والثقافية بل والقدرة على الإبداع ومع ذلك لم يعطوا شيئاً إبداعياً ربما كان السبب في ذلك أنهم لا يملكون الهوى (الدافع) على نحو ما يرى (برونر). أو لا يملكون مفتاح هذه الجنة البرية على نحو ما يذهب إلى ذلك الشاعر (رامبو) إذ يقول إنني أملك وحدي مفتاح هذه الجنة"[16]

وهذا يعني عنده أن الأحوال النفسية هي التي تمنح المبدع القدرة على العطاء والإنجاز، وإذا لم تتهيأ هذه الظروف النفسية، فإنه من المستحيل إنجاز أي عمل أدبي.

وقد أسرف هؤلاء، كما أسرف السابقون، في تطبيق هذا المنحى النفسي على الأعمال الأدبية، وذلك حين جروا وراء هذه العوامل الخارجية من ظروف تاريخية، وعوامل اجتماعية، وأحوال نفسية، وراحوا يعكسون نتائجها على العمل الأدبي، إلى المستوى الذي أدى بهم إلى إهمال الأثر الأدبي ذاته، أي بما هو - أساساً - عمل فني جمالي، يتجاوز الواقع والحقيقة والشعور واللاشعور.

نعم! لا أحد يستطيع أن ينكر المنجزات التي حققتها هذه الدراسات، والمناهج المختلفة: ذلك أن المنهج النفسي، وبخاصة مع (فرويد) و(شارل مورون) و(لاكان)، أمد الناقد بتصور جديد عن أبعاد الصور والأخيلة، فلم تعد هذه الأخيرة (مجرد علامات سطحية)، بسيطة وعابرة، وإنما رموزاً تحيل على أعماق خفية في اللاشعور الإنساني، على الناقد أن يبذل جهداً كبيراً في الكشف عن دلالاتها العميقة، وإحالاتها البعيدة ضمن النسيج العام لنسق الخطاب الأدبي.

كما ساهم المنهج التاريخي والاجتماعي في تنبيه الناقد إلى ضرورة مراعاة المناخ العام الذي تولدت فيه هذه الأعمال الأدبية، والظروف التي أنتجت فيها، ومدى أثر هذه الأحوال على المبدع الذي لابد أن يتأثر بها، ويؤثر فيها، إن بشكل مباشر، أو ضمني، حيث يظهر ذلك في إبداعاته - مهما حاول إخفاءها - عبر قنوات الانزياح من خيال وتصوير وإغراب. وغياب معرفتنا بهذه الظروف

[16] الأسس النفسية للإبداع في الرواية ص: 19 - 20 الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة..

الاجتماعية والتاريخية والنفسية، أو الثقافية أو الحضارية عامة من شأنه أن يؤثر سلباً على عملنا النقدي، بحيث يغدو عملاً أجوف لا سند له ولا دلائل تؤكده وتدعمه، بل وقد تجعلنا عاجزين على التوصل إلى الآليات التي تيسر دخولنا إلى عالمه، لكن شرط ألا ننساق كلياً وراء هذه العوامل الخارجية، لأنها قد تجعلنا نضل الطريق، ونتيه وراء حقائق تختلف اختلافاً واضحاً مع العمل الفني الذي هو همنا الأساسي في العملية النقدية. بل لابد أن نترك مسافة بيننا وبين هذه العوامل الخارجية، حتى نتمكن من تفكيك رموز العمل الأدبي، وكشف بنياته الداخلية، بعد أن نكون قد حددنا المجال الذي تتحرك فيه، والموقع الذي سيؤهلنا إلى الهدف المنشود، ألا وهو الخروج بمعرفة منظمة عن هذا العمل بوصفه إبداعاً يتجاوز التاريخ والمجتمع والنفس إلى عالم بديل: غريب وعجيب، ممتع ومفيد.

إن ما أساء إلى النظرية والنقد، وبالتالي إلى فهم الأثر الأدبي أيضا، هو هذا الجنوح المبالغ فيه إلى منهج دون آخر، وإلى نظرية دون أخرى، ومحاولة فرضها جملةً وتفصيلاً على الأثر الأدبي، بدعوى نجاعتها، وأفضليتها على باقي المناهج الأخرى.

ويبدو أن عصرنا الحالي بدوره لم يستطع التخلص من هذه النزعة المتعالية في التعامل مع النظريات والمناهج، ذلك أننا نجد كل علم من هذه العلوم والمناهج الحديثة يصر على أن مفتاح ولوج عالم الأدب يكمن لديه وحده، دون غيره من المناهج الأخرى، وهكذا أصبحنا نجد:

* الأسلوبيين يقرون بتميزهم حتى عن اللسانيين فيرون أنه: "إذا كانت مهمة اللساني (البسيطة نسبياً) هي تجميع كل سمات الخطاب وسمات مبلغه (informateur) دون أن يلقي بواحدة منها، فإن الأسلوبي ينبغي أن يختار فقط

تلك السمات التي تثبت المقاصد الأكثر وعياً عند المؤلف (وهو ما لا يعني أن وعي المؤلف يحيط بكل سمات الخطاب)"[17].

* وقد نادى الشعريون بضرورة الاهتمام بأدبية الأدب، أي: بالخصائص الفنية الكامنة في الأثر الأدبي ذاته، بعيداً عن كل ما هو خارجي، على حد قول (رومان جاكبسون): "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما "الأدبية" (Littérarité)، أي: ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً"[18].

أي إن هم الشعريين هو محاولة إيجاد نظرية (علمية) تعنى بالجمالي في الأثر الأدبي، وذلك بمعزل عن التاريخي والاجتماعي والنفسي.

وهكذا، تتوالى الدعوات بتمسك كل اتجاه بنظرية بعينها محددة دون غيرها باعتبارها الطريقة المثلى، والمنهج الأكمل لتحليل الأعمال الأدبية، مستبعداً النظريات الأخرى، حتى وإن أثبتت كفايتها.

إن ثمة حدوداً فاصلة من جهة بين النفسي والاجتماعي والتاريخي ومن جهة، بين ما هو أدبي فني. وإنه متى استطعنا تحديد مجال هذه الحدود، سنكون قادرين على فهم أعمق وأدق لخصوصية عناصر الالتقاء، ونقاط الاختلاف:

فالقول بضرورة عزل الأثر الأدبي كلياً، والنظر إليه في استقلال تام، بتجريده من المحيط الذي ولد فيه، والملتقي الذي استقبله، عمل عسير المنال.

كما أن القول باستحضار الظروف الخارجية وقياس الأدب عليها عمل مردود، لأنه يتنافى وخصوصية الإبداع المبني على الخلق والجمال الفنيين، أي على ما هو (جديد) وغريب و(عجيب)، وغير مألوف. ويبدو أن هذه الأسباب هي التي جعلت روني ويليك وأوستن وارين إلى القول: "علينا أن نميز بين نظرية الأدب

[17] كتاب معايير تحليل الأسلوب: (ميكائيل ريفاتير): (Michael Riffaterre) ترجمة د. حميد لحمداني ص 34 منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية ط 1 مارس 1993 – دار النجاح الجديدة – البيضاء.

[18] نظرية المنهج التشكيلي: (نصوص الشكلانيين الروس) ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 35.

والنقد والتاريخ. علينا أولاً أن نميز بين النظر إلى الأدب كنظام غير خاص لاعتبارات الزمن وبين النظرة التي تراه في الأصل أنه سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي، وعلى أنه أجزاء متممة للعملية التاريخية. ثم هناك تمييز أبعد بين دراسة المبادئ والمعايير الأدبية ودراسة أعمال أدبية معينة. سواء أكانت دراستنا لها حسب التسلسل التاريخي أو بمعزل عنه. ويبدو من الأفضل أن نلفت النظر إلى هذه التمييزات بأن نضع في باب "نظرية الأدب" دراسة مبادئ الأدب، مقولاته، معاييره وما أشبه ذلك، وبأن نفرقها في باب دراسة أعمال فنية معينة بتسمية هذه باسم "النقد الأدبي" (وهو سكوني في معالجته) أو باسم "التاريخ الأدبي" وبالطبع، إن "النقد الأدبي" يستعمل غالباً بطريقة يتضمن معها كل نظرية الأدب". غير أن مثل هذا الاستعمال يهمل تمييزاً مفيداً، كان أرسطو منظراً، وكان سان بوف في الأساس ناقداً"[19].

إن هذا التمييز هام ودقيق، لكن معرفة المناخ الذي أنتج فيه العمل الأدبي ضروري ومهم، لأنه يضعنا أمام عالم كنا نجهله، وبالتالي إن معرفتنا ستجعلنا قريبين من الأثر الذي هو من عمل مبدع ينتمي إليه بكل تناقضاته، ومواصفاته التي تجعله ينتج عملاً يختلف عن أعمال أخرى لها شروط إنتاجها الخاصة. وإن غياب معرفتنا بهذه الشروط سيؤثر – لا محالة – على معرفتنا بالأثر الأدبي نفسه، وسيحول نقدنا إلى ضرب من الحفر في بئر شطون، لا نعرف طبيعتها، ولا ندري ما هويتها ولا عمقها.

على أن هذه المعرفة، ينبغي أن تكون محكومة بشروط وقوانين، تنظم علاقتنا بالعمل ذاته وبالعوامل التي تساعدنا على مقاربته، بحيث لا تنسينا خصوصيته، واستقلاليته الجمالية، والتي تكفل له تميزه الفني، القائم على الخيال والغرابة

[19] نظرية الأدب: رينيه ويليك – أوستن وارين: ترجمة: د. محي الدين صبحي: ص 40: المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – 1987.

والعجب. وكل ما له صلة بالإبداع الفني، الذي وإن كان من صنع إنسان مبدع، فهو ينتمي إلى مجتمع منغرس في فضاء يؤثر فيه، ويتأثر به في جدلية مستمرة.

غير أن الذي ينبغي التأكيد عليه هنا هو أنه رغم جدلية التأثير والتأثر هاته، تظل للنظرية والنقد والتاريخ مجالاتها الخاصة، الذي لا يمكن أن يحل محلها فرع آخر: فالتاريخ لا يمكن أن يعوض النظرية أو النقد، كما أن النظرية لا يمكن أن تستقطب التاريخ، وتمحوه. ويبقى أن نراعي حدود التقاطع ومجال التمايز حتى لا نخلط بين هذه المستويات، ويضيع الأثر الأدبي، الذي هو هدفنا الأساسي، وموضوعنا الرئيس.

2 – التناول الخارجي للأدب:

شاعت في العقود الثمانية الأخيرة من الألفية الثانية محاولات عديدة لدراسة الأدب ونقده وتقويمه، استنادا إلى عوامل خارجية: تمثلت في المحيط الاجتماعي، والسياق التاريخي، والظروف العامة التي ساهمت في تشكيل العمل الأدبي.

وهذا يفيد أن الهم المحوري الذي كان يشغل هذه المناهج هو معرفة مدى أثر هذه العوامل في إنتاج الأثر الأدبي. يضاف إلى ذلك أن هذه الدراسات، التي تتخذ الظروف المحيطة بخلق الإبداع الأدبي آليات لمناهجها، تنتقل إلى مستوى آخر، ألا وهو التفسير، والشرح، وذلك بهدف إعادة هذا النتاج إلى السياق العام الذي أنتجه: أي إلى الأصل الذي تفرع منه.

ويبدو أن هذه العملية لا تخلو من فائدة في نقلها إيانا إلى عالم كانت تفصلنا وإياه مسافة بعيدة وزمن طويل. غير أن ذلك – رغم أهميته – لا يستطيع أن يؤمن نتائج هذه العملية، وما يمكن أن تأتي به في نهاية الدراسة والنقد والتقويم. كما أنها لا تستطيع أن تبتعد عن الموضوع الأساسي، الذي هو النتاج الأدبي من حيث هو خرق وتجاوز لهذه الشروط التي أنتجته، ولهذا الواقع الذي أفرزه.

ويبدو أن هذه المسألة ستتضح، بشكل جلي، في الوقت الذي ننتقل فيه من مستوى ربط الأدب بمحيطه الخارجي إلى مستوى التمييز بين ما هو خارجي مساعد، وما هو داخلي محوري: أي بين ما يشكل شروط الإنتاج، وبين الإنتاج ذاته: أي بما هو عمل فني جمالي، وليس وقائع تاريخية، أو أحوال اجتماعية أو نفسية.

وهكذا، واعتباراً لهذه المعطيات والصعوبات التي فرضتها مسألة التعامل مع الظاهرة الأدبية، برزت مجموعة من المحاولات، ترمي إلى الخروج من هذا المأزق،

وتيسير هذه الصعوبات، من خلال الاعتماد على نظريات ومناهج محددة، كل منها يتميز عن الآخر، انطلاقاً من تصوره الخاص لطبيعة الأدب وماهيته ووظيفته.

وهكذا، ذهب اتجاه إلى العناية بالشروط التاريخية، معتبراً الأدب نتاج طبيعي لها.

- وذهب اتجاه آخر إلى اعتبار الأدب انعكاساً (صادقاً) لأحواله، ومظاهره الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن ثمة ركز على تحليل هذه العوامل جميعها بغية معرفة خلفياتها داخل الأدب.
- في حين ركز اتجاه ثالث على العوامل النفسية والحالات الشعورية واللاشعورية للأفراد، معتبراً إياها الدافع الأساسي لعملية الخلق والإبداع.

وإذا كانت هذه الاتجاهات تختلف من حيث السبل والطرق التي انتهجتها في مقاربة الأثر الأدبي ونقده وتقويمه، تبعا لاختلاف زاوية النظر، وتفاوت المقاييس المتبعة في التحليل والنقد. وإذا كانت تختلف - أيضاً - في مستوى ودرجة التطبيق خاصة من حيث الدقة أو الصرامة، والتنظيم والإحكام والمرونة؛ فإنها تشترك - جميعاً - في الاستناد إلى هذه العوامل الخارجية في التعامل مع الظاهرة الأدبية، بالإضافة إلى اشتراكها في خاصية التشبث بنظريتها - الخاصة - باعتبارها النظرية (المثلى)، والمنهج (الأصح) في تحليل ونقد الأدب.

ولا شك أنهم في ذلك - مخطئون بسبب مبالغتهم هاته، وتطرفهم في القول بأحادية النظرية وبمذجة المنهج: فلا المنهج التاريخي بقادر على الإحاطة بعالم النص، ولا المنهج الاجتماعي كفيل - لوحده - بتبين مكامن الإبداع فيه، ولا المنهج النفسي يملك الكفاءة الكاملة لتلمس كل العناصر المساهمة في خلق العمل الأدبي، لأن الأثر الأدبي ليس نتاجاً لعنصر واحد، وإنما هو حصيلة لتفاعل مجموعة من العلاقات والعناصر المتنامية والمنتجة لدلالة النص. وإذن، إنما في هذه العناصر والعلاقات الناشئة بينها يجب البحث: أي في تفاعلاتها ونسيجها الكلي بما هي كل لا يتجزأ، وذلك حتى يمكن الوصول إلى عالم الأثر الأدبي. فما هي، إذن، سمات

وخصائص هذه الاتجاهات، والمناهج التي ركزت في تحليلها ونقدها للعمل الأدبي على هذه العوامل الخارجية؟

2 - 1 - الأدب والمنهج التاريخي:

يعتبر هذا المنهج من أقدم المناهج التي عنيت بدراسة الأدب ونقده. وقد برز مع نقاد: أمثال (تين) و(برونتيير)، إلا أن الناقد (سانت بوف): هو الذي طور هذا المنهج بشكل واضح، ولقد أفاد منه الناقد (لانسن) في إقامة نظرية، تقوم على مفاهيم محددة ومقولات منظمة، شكلت الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج. وذلك في مؤلفه: ((منهج البحث في الأدب واللغة)) الذي قام بترجمته الناقد المصري: (محمد مندور).

وقد انتقد سانت بوف تلك التصورات التي توازي بين التاريخي والفني، وتجعل الفني مجرد قواعد تلقن، لأن هذه الأخيرة لا تستطيع خلق "كاتب كلاسيكي ممتاز، ومن الواجب أن نسلم بهذه الحقيقة. فالاعتقاد بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة، كالنقاء والاعتدال والصحة والرشاقة، أن يصبح كاتباً كلاسيكياً، دون اعتبار للهدف الذي يقصد إليه والإلهام الذي يصدر عنه. مرادف للاعتقاد بأن "راسين" الأب، قد خلق مكانه لـ "راسين الإبن، وفي هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب على الإبن(...). [ويضيف سانت بيف منتقدا هذا التوجه الذي يخلط بين عناصر الإلهام والعبقرية والنمذجة الكلاسيكية]: لقد أراد "نيزار" أن يكتب في الأدب الفرنسي، وأن يتتبع نموه خلال القرون، فابتدأ بأن سأل نفسه: ما هي العبقرية الفرنسية؟ وكون لنفسه فكرة عن تلك العبقرية واتخذ تلك الفكرة أنموذجاً صاغه من كبار كتابها ونقادها، وقدم للقراء صورة مرضية لتلك العبقرية الفرنسية التي رآها من أحسن جوانبها، وفي خير أضوائها"[20].

[20] في الأدب واللغة: د. محمد مندور: ص 57 - 58 - دار نهضة مصر - القاهرة: 1988..

لقد بدا واضحاً مدى النقد اللاذع الذي وجهه سانت بوف إلى كل المتشبثين بالنماذج والقواعد التي سطروها، وأرغموا أنفسهم والآخرين على الامتثال لها في محاولتهم المستمرة للوصول إلى النموذج الأكبر في الإبداع والفن؛ لكن ذلك حجب عنهم ما يميز الطبيعة والعالم والبشر من مميزات وتنويعات، تتجاوز في كثير من الأحيان تلك الحدود والمجالات والضوابط والقواعد والنماذج التي صاغوها قبلياً.

غير أن اللافت في رؤية سانت بوف – هي أنها ظلت رغم كل ذلك أسيرة نقد هجين، منفلت، لا نستطيع أن نتبين خيوطه الناظمة، أو ضوابطه المحكمة. وإننا لنتبين ذلك من هذه المراوحة التي ميزت منهجه حينا بالصرامة التي تصل إلى حد العلم، وبالذاتية المشوبة بالحس والانفعال والأهواء، التي لم يستطع هو نفسه إخفائها.

ومعنى هذا أن للأدب شروطه الخاصة، وطبيعته المتميزة، التي تفرض تميزا في النظر والتصور والدراسة، وذلك من خلال استيعاب الشروط التاريخية العامة التي أنتجته، في شكل رغبات، وآمال وأحلام ثم إبداع.

وهذا يفترض من جهة أخرى التسلح بمنهجية منظمة تتجاوز التأثر والانطباعية والذوق إلى الدقة (العلمية)، أو (الموضوعية) النسبية، التي يكتسبها الناقد من خلال انفتاحه على مجموعة قنوات مساعدة والتي من أهمها:

* معرفة أحوال المجتمع وتاريخه، وكل الشروط التي تسمح بإنتاج الأدب والأديب معاً، لأن المنهج في تصور (لانسن) هو حصيلة هذه العلاقة القائمة بين "التأثير والتحليل من جهة، والوسائل الدقيقة للبحث والمراجعة من جهة أخرى، وذلك وفقا لما يقتضيه الموضوع، فنستعين عند الحاجة بعدة علوم مساعدة، نستخدمها حسب ما أعدت له في تهيئة المعرفة (الحقيقية). وهذا القول يجعلنا نستنتج أن الاتجاه التاريخي يولي العناية لمجموعة من المعارف الخارجية في مقاربة الظاهرة الأدبية، بغية الوصول إلى ما سماه (لانسن) (بالحقيقة)، بحيث لا يكتفي بمعرفة الأحوال التاريخية من خلال الملاحظة فحسب، بل من خلال استحضار (وثائق)، و(مخطوطات)، وكل ما له صلة بعالم الأثر الأدبي، وذلك

بهدف الوصول إلى ما يسمونه (المعرفة الحقيقية) للأثر الأدبي. وهذا راجع إلى اعتبارهم الأدب صورة لتاريخ المجتمع.

فما هي حدود العلاقة بين الأدبي والتاريخي؟ لقد شدد أصحاب هذا الاتجاه على ضرورة ربط الأدب بالواقع التاريخي الذي أنتجه، معتبرين أن الظاهرة الأدبية هي صورة صادقة للحياة، ومرآة تعكس قضاياه.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن مفهوم الانعكاس هذا لم يظهر بوصفه مصطلحا له دلالات محددة، عند النقاد العرب القدماء، وإن كنا نلمس بعض ملامح معانيه في بعض المؤلفات والمصنفات، خاصة تلك التي اهتمت بتراجم الشعراء والأدباء، لأن هذا المفهوم هو وليد الثقافة الغربية، ولم يظهر في الكتابات العربية إلا في العصر الحديث، عند نقاد تأثروا بالثقافة الغربية، خاصة (د. طه حسين)، الذي تبناه ضمن تصوره العام للاتجاه التاريخي، وفي دراسة الأدب ونقده.

وإذا عدنا إلى أحد رواد الاتجاه التاريخي في نقد الأدب وهو (سانت بوف)، فإننا نجد لديه تصوراً مكرساً لآراء سابقيه، الذين تشبثوا بنظرية الربط الآلي والانعكاس الصادق للأدب، يظهر هذا في دعوته النقاد إلى متابعة ظروف وأحوال الكتاب والمبدعين الذين عاصروه، ومعرفة أنماط عيشهم، مؤكداً أنه من العسير نقد أي أثر أدبي، ما لم نحط إحاطة شاملة بكل الظروف التي يعيشها، إلا أنه يستدرك فيقول: "إن النقد لا يمكن أن يصبح علماً وصفياً، وسيبقى دائماً فنا في يد من يحاولون استخدامه: وإن يكن قد استفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم أو كشف عنه التاريخ من حقائق"[21]. غير أن هذا الاستدراك النسبي لم يدفعه إلى التخلص من رؤية الانعكاس التي ظلت تحكم نقده، حيث يضيف: "ليس الأدب منفصلا عن الإنسان، فباستطاعتي أن أتذوق مؤلفا أدبياً، ولكنه من الصعب أن

---

[21] عن كتاب في الأدب والنقد: د. محمد مندور: مرجع سابق: ص 62..

أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه. وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها، وهكذا تقودني الدراسة الأدبية إلى الدراسة الإنسانية قيادة الطبيعة"[22].

وغني عن البيان ما تطرحه هذه التعبيرات من تأكيد جلي على مسألة الانعكاس. ولا أدل على هذا من تلك الألفاظ التي استعملها هنا مثل (كما تكون الشجرة يكون ثمرها) (قيادة الطبيعة): فهما لفظتان دالتان على أن الأدب صورة لواقعه. هكذا يتصور هذا الناقد العلاقة بين الظاهرة الأدبية، والشروط التي أنتجتها.

يقول (سانت بوف)، محددا المنهج الذي يجب اتباعه في دراسة هذه الظاهرة: "فإذا أردنا أن ندرس إنسانا ممتازا، أو بعبارة أبسط إذا أردنا أن نميزه بواسطة إنتاجه الأدبي، بعد أن نكون قرأنا ذلك الإنتاج، وفحصناه فحصا عميقا. وإذا أردنا بنوع خاص أن نخرج من الأحكام اللفظية العامة، وألا تخدعنا الجمل والألفاظ والمشاعر الاصطلاحية الجميلة، وفي عبارة موجزة إذا أردنا أن نصل إلى الحقائق المادية - إذ أردنا كل ذلك فما هو المنهج؟

يجب أن نبدأ أولاً - إذا كان ذلك ممكناً - بتمييز الكاتب الممتاز وسط وطنه وجنسه. وإذا عرفنا الجنس من الناحية العضوية، كما هو مسجل في الأصول والأجداد - استطعنا أن نلقي ضوءاً قوياً على الصفة الأساسية المميزة لهذه النفس البشرية. ولكننا كثيراً ما نعجز - لسوء الحظ - عن الوصول إلى الجذور الغامضة لهذه الشخصية. وذلك مع أن الوصول إليها ذو أهمية بالغة بعد أن نطمئن - بقدر المستطاع - إلى معرفة أصول الكاتب، وقرابته القريبة والبعيدة، تأتي مسألة أساسية وهي (الوسط)، ونعني به مجموعة الأصدقاء والمواطنين الذين عاش بينهم عندما تفجرت عبقريته. ولا ريب أن تكوين الكاتب النهائي سيكون قد تم في هذه المرحلة. ومهما يتطور بعد ذلك، فإنه سيظل محافظا على طابع تلك المرحلة"[23].

[22] المرجع نفسه: ص 63.

[23] المرجع نفسه: ص 65 - 68.

ولا شك أن سانت بوف هنا يولي العناية للعناصر والعوامل الخارجية أكثر من اهتمامه بالعمل الأدبي، لأن تصوره قائم على أن الأدب هو نتاج طبيعي وحقيقي لهذه العوامل.

وغير خاف ما في هذا التصور من تطرف في تتبع شروط الإنتاج الأدبي، الشيء الذي قد يصرف الناقد عن متابعة الأثر نفسه، الذي هو الأساس في عملية النقد. ناهيك عن أن تتبع هذه العوامل الخارجية، غالباً ما يفرز أحكاما إسقاطية، متصلة بالأخلاق، أكثر من اتصالها بالإبداع والخلق الجمالي، مما يؤدي إلى هيمنة الأحكام الذاتية، بدل الالتزام بالحياد، والقرب من (الموضوعية) التي هي مطلب أساسي في عملية النقد المنهجي المنظم.

يضاف إلى هذا أن الاعتماد المسرف على هذه (الحقائق التاريخية) في نقد الأدب لا يتوافق وطبيعة الفن الذي هو انزياح وخرق للحقيقة وتجاوز للواقع والتاريخ، مهما كانت صورة هذه العلاقة، ومهما التزم الأديب (بالصدق) في أدائه الفني. كما أن هذه الحقائق التاريخية كثيراً ما توهم الناقد بأشياء بعيدة عن الأدب، وخصائصه الجمالية.

ويبدو أن (سانت بوف) لم يسلم من السقوط في هذه المزالق، حين بالغ في تتبع مختلف الظروف، التي أحاطت بإنتاج العمل الأدبي، وجعلها شغله الأول، على نحو ما نجده في الكتابات التي كتبها عن (فيكتور هيكو) مثلاً.

وإذا كنا نؤمن بضرورة مراعاة المحيط التاريخي والمناخ الذي ساعد على إنتاج الأعمال الأدبية، فإننا نحذر من كل مغالاة أو تماد في تتبع هذه العوامل، حتى لا نتيه عن موضوعنا الأساسي الذي هو الأثر الأدبي.

ويبدو أن رواد الاتجاه التاريخي من أمثال: (تين) (فرديناند برونوتيير) - (وسانت بوف) و(لنسن) قد ساهموا في تقديم منهج حاول دراسة الأدب ونقده، كل حسب رؤيته التي تتحد، في منظورها العام، في مسألة مراعاة المحيط التاريخي أساساً في التعامل مع الأدب.

فما هو حظ الثقافة العربية من المنهج؟

وكيف تم توظيفه في دراسة الأدب؟

كان للظروف الخاصة التي عاشتها بلاد مصر أثر هام في بروز الوعي بمسألة المنهج، في شخص عميد الأدب العربي د. طه حسين. ففي المرحلة التي تقلد فيها (محمد علي) مقاليد الحكم، سعى إلى الانتقال بمصر إلى الدولة الحديثة. غير أن الهيمنة الاستعمارية في شخص الإنجليز، حالت دون التعجيل بهذا المشروع. لكن برزت مع ذلك فعاليات جاهدت من أجل إخراج البلاد من مرحلة التخلف والهيمنة إلى مرحلة التحرر. وبالفعل فقد برزت فئة اجتماعية متوسطة، نادت بمبادئ الحرية، والليبرالية الفكرية، دون إهمال الأصول الحضارية والفكرية التي شكلت ثوابت أساسية. وقد تكرست هذه المبادئ بميلاد (الجامعة المصرية) التي سمحت بترسيخ الفكر الثقافي المتحرر، القائم على المنتديات الفكرية والأدبية والحوارات العلمية، فنشطت بذلك حركة التأليف والنشر والترجمة.

ونتيجة لهذه المعطيات والتحولات، برزت مجموعة من الفعاليات الفكرية والأدبية المتميزة، وفي مقدمتها د. طه حسين، جورجي زيدان، أحمد أمين، أمين الخولي وغيرهم ممن أسهموا في تطوير المجتمع المصري ومن خلاله المجتمع العربي.

وهكذا دعا د. طه حسين الذي تأثر كثيراً بالفكر الغربي إلى الاقتداء بالغرب في فكرهم ونقدهم، انطلاقاً من فهم مناهجهم وآدابهم، بغية تطوير الفكر والأدب والنقد العربي.

فكيف فهم طه حسين المنهج التاريخي؟ وما هي أهم الخصائص التي طبعت تصوره في دراسة الأدب ونقده؟

لابد من التنبيه – هنا – إلى أن الوعي بمسألة المنهج عند طه حسين – قد عرف تطوراً وتدرجاً متنامياً في الفهم والاستيعاب والتطبيق.

فالبداية كانت تجسد مرحلة التأثير والانبهار بهذا المنهج، على اعتبار أن الأدب هو حصيلة طبيعية لحتمية تاريخية: وقد اهتم د. طه حسين خلال هذه المرحلة بالتطبيق الصارم لهذا المنهج، كما دعا إليه مؤسسوه، ورواده: أمثال: (تين – برونتيير – سانت بوف – ولنسن) عصارة عمله في هذه المرحلة.

إلا أن د. طه حسين تابع النظر في أعماق المنهج وفي أصوله ومفاهيمه، فتطور بذلك وعيه به، وازدادت معرفته بخصائصه، حيث ظهر ذلك جليا في كتابه: (في الأدب الجاهلي)، فهو يقول موضحا العلاقة بين الأدب والتاريخ: "على أني أعترف بأن تاريخ الآداب لا يستطيع أن يستقل، ولا أن يكون علماً منفصلاً قائماً بنفسه، بينه وبين الحياة الأدبية من البعد ما بين التاريخ السياسي والحياة السياسية: فأنا أفهم حق الفهم أن الثورة الفرنسية شيء وتاريخ هذه الثورة شيء آخر، فأنت توافقني على أنه مستحيل على أن يؤرخ الآداب غير الأديب كما أرخ الثورة غير الثائر، وكما يستطيع الملحدون أن يؤرخوا الديانات. ذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق، هو مضطر معها إلى هذه الملكات الشخصية الفردية، التي يجتهد العالم في أن يتحلل منها. فتاريخ الأدب إذن – أدب في نفسه من جهة، لأنه يتأثر بما يتأثر به مأثور الكلام من الذوق، وهذه المؤثرات الفنية المختلفة. وتاريخ الأدب علم من جهة أخرى، ولكنه لا يستطيع أن يكون علماً كالعلوم الطبيعية والرياضية، لأنه متأثر بهذه الشخصية. ولأنه لا يستطيع أن يكون بحثا موضوعيا كما يقول أصحاب العلم، وإنما هو بحث ذاتي من وجوه كثيرة. هو إذن شيء وسط بين العلم الخالص والأدب الخالص: فيه موضوع العلم وفيه ذاتية الأدب"[24].

والواقع أن طه حسين حاول أن يرقى بتصوره للمنهج التاريخي في تعامله مع الظاهرة الأدبية من مستوى الحتمية والانعكاس إلى مستوى التفاعل والتأثير، يظهر ذلك في تأكيده على ضرورة مراعاة خصوصية الأدب بما هو خلق فني، له أسس تاريخية.

[24] (في الأدب الجاهلي): د. طه حسين: ص 32 – 33.

ويبدو أن هذا التصور جعله ينتقد الاتجاهات القديمة في التعامل مع الأثر الأدبي، خاصة تلك التي لا تلتزم بمنهج محدد ورؤية واضحة أي تلك التي تكتفي بالانطباع والعفوية، بل إنه ثار في وجه المؤسسات التي عملت على ترسيخ تلك التصورات التقليدية التي تقتل في الأدب روحه، وتطمس معالمه وخصائصه، من خلال رفضها لمنجزات الحاضر، وتشبثها بكل ما هو ماض قديم. وقد ظهر ذلك واضحاً في مؤلفات طه حسين النقدية ودراساته التحليلية، فهو يؤكد بداية على ضرورة الاهتمام بالثقافات الأخرى، سبيلاً لتطوير الفكر والنقد العربي. إذ كيف السبيل إلى أن يدرس الأدب العربي درساً صحيحاً إذا لم تدرس الصلة المادية والمعنوية بين اللغة العربية واللغات السامية، وبين الأدب العربي والأدب السامي؟ وهل هناك سبيل إلى أن يدرس الأدب العربي دون أن نتفهم التوراة والإنجيل؟ وهل تظن أن بين شيوخ الأدب في مصر من قرأ التوراة والإنجيل؟ وكيف السبيل إلى دراسة الأدبي العربي، إذا لم ندرس اللغة اليونانية واللاتينية، ولم نتبين مكانة أدبنا العربي بالقياس إلى هذه الآداب اليونانية واللاتينية؟ ثم كيف السبيل إلى درس الأدب العربي، إذا لم ندرس اللغات الأوربية الحية، ونتبين تأثيرها في أدبنا الحديث؟ ثم كيف السبيل إلى درس الأدب العربي إذا لم نأخذ بمناهج البحث العلمي الحديث، وندرس آدابنا كما يدرس الفرنسيون والأنجليز والألمان آدابهم؟"[25].

هكذا شغل هذا الناقد بمسألة (المنهج)، باعتبارها القضية المحورية في النقد، والأساس الذي يمكن من خلاله تطوير الأدب العربي، ويمكن القول إنه إلى هذا الناقد يعود الفضل في توجيه الفكر العربي والنقد إلى قضية الوعي بالمنهج في دراسة الأدب ونقده. ويكفي أن نذكر هنا أيضاً بالتقويم الذي قام به خاصة لما يعرف بنظرية الانعكاس، التي سادت عند

(25) المرجع نفسه ص ص 17 – 18.

كثير من الأدباء والنقاد آنذاك، والتي جعلت من الأدب صورة مرآوية للمجتمع وحياته، إذ كثيراً ما كان يردد هذه العبارة: "كنت أعيب على أدبائنا منذ أكثر من عشرين سنة أنهم يطيلون النظر إلى أنفسهم في المرآة فيتحدثون عنها ويكثرون الحديث"[26]. كما أنه لا يكف عن التحذير من الانشغال الكلي بوصف الذات السيكولوجية، بعيداً عن عرض أحوال المجتمع، وقضاياه "فكثير من الأدباء لا يجدون الوسيلة إلى الإعراب عن ذات أنفسهم، يخطر لهم الخاطر فيملأ عليهم نفوسهم ويستغرق تفكيرهم، ويثير فيهم الشوق إلى الكتابة، ثم يدفعهم إلى الكتابة دفعا، فيكتبون.

والأديب يكتب مخدوع بنفسه دائماً، يزعم أنه لا يحفل بالناس ولا يفكر فيهم، ولا يكتب إلا ليرضي قلبه وعقله وذوقه وطبعه، الذي لا يستطيع أن يمتنع عن الإنتاج حين يدعى إليه. وهو يخيل إلى نفسه أن الأدب نفحات طبيعية تصدر عن أصحابها، لأنها لابد لها من الصدور. كذلك يخدع الأديب نفسه ويخيل إليها. ولكنه لا يكاد يكتب، بل لا يكاد يأخذ في الكتابة حتى يحس الحاجة الملحة إلى أن يقرأ الناس ما يكتب. فمن طبيعة نفسه أن يكتب ومن طبيعة نفسه أن يتصل بالناس، ليقرأوه ويشاركوه في الحس والذوق والشعور"[27].

إنها دعوة صريحة إلى الانتقال بالأدب من مستوى الذات الفردية إلى مستوى المجتمع بكل ما يحمله من مفارقات وصراعات وأحلام وطموحات.

(26) (خصام ونقد): د. طه حسين: ص 20 ط 2 – دار العلم للملايين – بيروت 1960.

وانظر: تعقيب د. حسين الواد على هذه التصورات في مناهج الدراسات الأدبية: مرجع سابق: ص: 31 وما بعدها.

(27) المرجع نفسه: ص 22.

د. طه حسين (النظرية التاريخية)

(البداية)

الإنبهار

التطبيق الصارم

في ذكرى أبي العلاء

إنعكاس

#

النهاية

الوعي

المرونة

في الأدب الجاهلي

تماه + الفعل

الأدب

ذات

موضوع

لقد شهد النقد لدى د. طه حسين تطوراً هاماً في مستوى تطبيقه لما استلهمه من الغرب. ومن غير الإنصاف أن نتحدث عن صورة واحدة لهذا النقد، ذلك أننا، ونحن نتابع مسيرة هذا الناقد، نلاحظ أنه تجاوز المرحلة الأولى التي اتسمت بالتطبيق الصارم للنظرية التاريخية كما أخذها عن المنظرين الغربيين، والمتمثلة في كتاب "في ذكرى أبي العلاء المعري"، إلى مرحلة ثانية تطور فيها وعيه بالمنهج، وانتهى إلى أن الأدب نتاج لتفاعل الذاتي والموضوعي، محاولاً التخلص من مفهوم الانعكاس الذي هيمن في الكثير من الكتابات. وقد تجسد هذا التطور في كتابه "في الأدب الجاهلي".

وتنبغي الإشارة هنا إلى أن طه حسين لم يكتف بالدعوة إلى المنهج التاريخي بقدر ما تبنى نظرية الشك في محاولة الوصول إلى الحقيقة واليقين كما يتبين من قوله: "أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه "ديكارت" للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث. والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل، وأن يتقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلواً تاماً. والناس يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثراً، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديداً، وأنه قد غير من مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم، وأنه هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر الحديث. فلنصطنع هذا المنهج، حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء."[28] ثم إنه لم يكتف بالدعوة إلى اصطناع مناهج الغرب فحسب، وإنما حاول تطبيقها على الأدب العربي: قديمه وحديثه.

وإذا كنا نقر بأهمية مشروع طه حسين في محاولة تطوير مسيرة النقد الأدبي، استنادا إلى منجزات المنهج التاريخي؛ فإن هذه المحاولة لم تخل بدورها من نواقص وسلبيات، يمكن أن نرجع بعض أسبابها إلى العوامل الآتية:

1 - محاولة التوفيق أو المزاوجة بين نظرية حديثة ومنهج غربي أفرزته ثقافة مغايرة، وبين أصول عربية ضاربة في القدم، أي هذه الرغبة في الأخذ بمنهج حديث، لكن دون التفريط في الأسس العربية القديمة، مما جعله يعيش صراعا بين ثقافة أزهرية وثقافة فرنسية حديثة.

---

[28] في الشعر الجاهلي: د. طه حسين: ص 19 – 20. ط. دار المدى للثقافة والنشر: سوريا: 2001.

2 - جنوحه - أحياناً - نحو الأخذ بالمنهج الديكارتي القائم على الشك، في محاولة البحث عن (اليقين)، أو (الحقيقة). الشيء الذي جعله يطبق هذه النظرية بكل ما تحمله من (صرامة)، لا تراعي خصوصية العمل الأدبي، الذي يختلف عن الوثيقة التاريخية أو الحادثة الواقعية. الشيء الذي جعل كتاباته النقدية تجنح إلى التاريخ أكثر من النقد.

وإجمالاً، إذا كنا نقر بأهمية المنهج التاريخي في توجيه النقد إلى مناحي الحياة والسياق العام الذي يفرز الإبداع ويتحكم في نوعه ومساره وأهدافه؛ فإننا نسجل مبالغة كثير من النقاد وجنوحهم الكبير في تطبيق أحكامه وأدواته إلى حد الإسراف. إضافة إلى توجيه اهتمامهم الأكبر إلى الإبداعات والأعمال التي أنجزها الأدباء والفنانون الأعلام المشهورون فقط، واقتصارهم على تحليلها وكأنها وقائع تاريخية لا أثر فيها للخيال الذي هو المقوم المركزي للعملية الإبداعية. وقد أدى بهم هذا التوجه من جهة إلى الاهتمام بالقضايا السياسية العظمى، وما أفرزته من صراعات طبقية، في حين تم التغاضي عن إنجازات مبدعين آخرين ظلوا بعيدين عن الانخراط في هذه الصراعات، معتمدين على خيالهم في إنجاز تجارب إبداعية اتسمت بالفنية والجمال، لكنها بالرغم من ذلك، لم تحظ بالتحليل والنقد والدراسة التي تستحق، بدعوى أنها لم تعكس تلك القضايا الكبرى التي شغل بها أعلام المنهج التاريخي.

لقد راهن أصحاب هذا المنهج على القضايا الكبرى والأحداث البارزة في المجتمعات التي تتصارع فيها القوى والطبقات، كل حسب أهدافه التي تنبع من وسائل الإنتاج والرؤى التي تحدد تصور كل فئة للعالم. ولهذا، فقد شدد رواد المنهج التاريخي على البعد الإيديولوجي في النتاج الأدبي، بل كثيراً ما جعله المقياس في الحكم على الإبداع بالقوة أو الضعف: أي انطلاقاً من مضمونه وأفكاره، أساساً، وليس انطلاقاً من عناصره الفنية والجمالية النابعة من أسلوبه ولغته. فالكاتب الملتزم عند هؤلاء، هو الذي يعرض حالة المجتمع، ويناقش قضاياه، ويصف أحواله السابقة والمعيشة، ويقدم صورة (حقيقية) أو تاريخية عنه، لكنه لا يقف عند هذا المستوى، بل يقدم رؤيتها الخاصة التي لا بد أن تعكس تصور الجماهير وطموحاتهم نحو مجتمع تسود فيه العدالة والحرية والمساواة، ليكتسب بذلك صفة الكاتب الملتزم الصادق. ويبدو أن جري العديد من المبدعين والكتاب وراء هذا المقصد كان سبباً في تضحيتهم بتلك العناصر اللغوية والأسلوبية التي تمنح الأدب تميزه وتضمن حياته واستمراريته، فتحوله إلى لون خطابي أقرب إلى المشاريع السياسية والخطب المنبرية.



3 - الأدب والمنهج النفسي:

ارتبط مفهوم "النفس" بأحد المنظرين الكبار، الذين اجتهدوا في البحث عن معرفة خباياها، وتوجيه الاهتمام إلى هذا العالم الخفي لدى الإنسان عامة، والمبدع بخاصة. ونعني بذلك رائد المنهج النفسي (سيغموند فرويد): (1856 - 1939)، واضع الأسس الأولى لعلم النفس، باعتباره العلم الذي يهتم بالكشف عن منطقة (اللاشعور)، ذلك الجزء اللامرئي من العقل الإنساني، والمتشكل من مجموعة رواسب الحياة الماضية لدى الإنسان، بما هي مرحلة طفولة وشباب. وقد أكد فرويد على أن هذا الجانب الخفي، هو المسؤول عن الكثير من تصرفات الإنسان، وإن كان لا يشعر بذلك. وهذا هو السبب المحوري الذي جعله يولي اهتمامه للكشف عن دلالات النفس، وسبر إيحاءاتها، وكل ما يمكن أن ينتج عنها في توجيه حياة الأفراد وسلوكهم.

وقد تساءل فرويد عن الإمكانات الهامة التي يمكن للتحليل النفسي أن يقدمها للمتلقي حتى ينفذ إلى أعماق النفس الإنسانية، ويكتشف أغوارها، غير أن هذا المطلب ليس هينا، بل يحتاج إلى صبر وتحليل وذكاء وضبط لما هو قائم ومتواتر حتى يخضع للتحديد والتجربة التي بإمكانها أن تقدم نتائج قادرة على تأكيد فرضيات التحليل النفسي أو نفيها"[29].

لقد شهدت النظرية النفسية تطورات هامة: بحيث إذا كانت الإرهاصات الأولى للنظرية النفسية تعود في الأساس إلى (المحاكاة الأفلاطونية)، (والتطهير الأرسطي)، فإن التركيز على الأبعاد اللغوية والأدبية قد برز مع إنجازات (فرويد) الذي شدد على مفاهيم اعتبرت في أوانها جديدة، ولافتة، مثل (اللاوعي، الحلم - الرغبة - الكبت - الإشباع - التطهير) باعتبارها المداخل الأساسية والحاسمة لفك رموز عوالم الأدب والإبداع، وبالتالي معرفة دلالته وأبعاده النفسية

[29] في الأدب الجاهلي: د. طه حسين: ص 13 - دار المعارف - القاهرة 1964.

والاجتماعية والثقافية. غير أن الأمر لم يقف عند هذا المستوى ضمن هذه النظرية، بل إن روادها عملوا على تطوير أدواتهم ومفاهيمهم بما ساعد على مزيد من فهم الأدب ومنتجه، وذلك عبر الإفادة أيضاً من التطور الذي شهدته النظريات المهتمة بتحليل الأجناس المختلفة، خاصة تلك التي تستند إلى مفاهيم اللسانيات الحديثة ونظريات التلقي والاستجابة التي أعادت الاعتبار لدور المتلقي، وإلغاء تلك الهيمنة الشاملة التي كانت للمبدع، في سيرورة مفتوحة ولا نهائية، مادامت هذه الاستجابات المرتبطة بالتلقي عديدة ومتنوعة وغير محدودة.

لقد غدا الأدب حسب الرؤية الفرويدية شبكة من الرموز والعلاقات والطبقات التي يجب كشفها وتحليلها، لاستيعاب دلالتها القريبة والبعيدة. وهكذا، إذا كانت هذه العملية قد شكلت نقلة نوعية في مسار النظرية النفسية، فإنها طرحت مسألة لا تخلو من خطورة، لاسيما وأن عالم النص قد غدا مشاعا للمبدع والمتلقي معا، هذا الأخير الذي أصبح يملأ (بياضات) النص باستجاباته، التي تخضع هي الأخرى لرغبات وأهواء ولا وعي الأفراد، أي لعناصر ذاتية تنافس إلى حد كبير تلك (الموضوعية) التي هي المطلب الأوفى لكل نظرية تبتغي الدقة والعلمية.

ولأجل تفادي هذا المأزق الكبير الذي أحدثه التعارض بين الذاتي والموضوعي برزت مجموعة من الإجابات التي قدمها نفسانيون أعلام، أمثال: 'ديفد بليتش الذي يرى أن أهمية (الذاتية) تتعدى أهمية (موضوعية) النص، لكن الموضوعية تعتمد على 'قرار' جماعة معينة، وبالتالي تتصرف هذه الجماعة استنادا إلى هذا القرار. أما (نورمان هولاند) فيرى أن عملية القراءة وتفاعل القارئ مع النص هي عملية علاجية. إذ يكشف القارئ في الأدب "موضوعية" "العفوية" الخاصة به ويتعرف إلى رغباته ودوافعه وذاتيته. وهكذا، تنتقل الرغبة من النص إلى وعي القارئ ولا وعيه. وبهذا، يكون النص قد خدم المؤلف في التعبير عن رغباته ودوافعه وخدم القارئ الذي يوائم ويكيف النص حتى يحقق متعته الخاصة. أما (هارولد بلوم) فيرى أن العلاقة بين شاعر قوي قديم وآخر تابع هي علاقة أوديبية (علاقة

الأب بالإبن) تتسم بالسيطرة ومداولة التحرر من هذه السيطرة. أما (جاك لاكان) فيجمع بين النظريات الألسنية اللغوية وبين معطيات النظرية الفرويدية بعد أن واءم بينها وبين المفاهيم اللغوية حتى يتسنى له جعل اللغة مادة للتحليل النفسي، لأن اللاوعي مبني كما تبنى اللغة"[30].

لكن السؤال المحوري هنا هو كيف تم نقل هذا العلم إلى دراسة الأدب؟

إذا كانت البدايات الأولى للتحليل النفسي قد انصبت على العلاج الطبي فإنها سرعان ما تحولت إلى تحليل الإبداع الفني والأدبي، من خلال التركيز على مبدعه. وهكذا، بادر فرويد إلى العناية بمجموعة من الأعمال الفنية عموماً، والأدبية خاصة، مستنداً في ذلك إلى نتائج أبحاثه في علم النفس، بحيث اهتم بشخصيات ونتاجات فنانين وأدباء، من أمثال: (ليوناردو دافنشي) والروائي الروسي (دستويفسكي) والكاتب المسرحي (شكسبير).

يقول (فرويد) موضحا هذه النقلة: "لابد أن نذكر أنه منذ كتابة "تأويل الأحلام" لم يعد التحليل النفسي موضوعاً طبياً خالصاً. فبين ظهوره في ألمانيا وظهوره في فرنسا يقع تاريخ تطبيقاته العديدة على فروع الأدب الشعبي وعلى التربية. ولا صلة لأي من هذه الأمور بالطب، إنما تتصل به عن طريق التحليل النفسي وحده"[31].

فما هي الأسس النظرية التي انطلق منها فرويد في تعامله مع النتاج الأدبي والفني عامة؟

انطلق فرويد من الفرضية القائلة بأن كل إنتاج فني أو أدبي ما هو سوى حصيلة مجموعة من الرغبات المرتبطة بالغرائز الإنسانية، وهي ظاهرة بيولوجية لدى الإنسان، وهذه الرغبات تكون المسؤولة عن إنتاج كل

[30] أنظر دليل الناقد الأدبي: د.ميجان الرويلي ود. سعيد البازعي: ص 336: ط 3 المركز الثقافي العربي – البيضاء: 2002.

[31] (حياتي والتحليل النفسي) [ترجمة مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي]: ص 73.

عمل فني أو إبداعي، وذلك حين لا يحقق (إشباعا) فتظل لذته حبيسة، دون اكتمال أو تحقق. لذلك فهي رغبات (مكبوتة) بسبب مجموعة من العوائق والحواجز أو الموانع: إما حواجز داخلية لدى الفرد نفسه – أو حواجز خارجية في المجتمع الذي ينتمي إليه.

ولحل هذه الأزمة، يرى فرويد أن هذه الرغبات تجد متنفسا لها فيما أسماه (التسامي). فالإنسان حينما تكبت رغباته، وتحصر، يلجأ إلى طريق آخر، ومن بين هذه الطرق، وأهمها الإبداع الفني. إذ الفن أو الأدب ما هو سوى تعويض عن الرغبات المكبوتة. إنه تحرر من القيود والحواجز. إنه تفريغ لرغبات سابقة، ظلت حبيسة بسبب مجموعة من العوائق.

ولقد حاول فرويد تحليل هذه العملية في كتابه (حياتي والتحليل النفسي) فقال: "كان الحال يغري بالانتقال من ذلك إلى محاولة تحليل الإبداع الشعري والفني بوجه العموم. فقد اتضح أن مملكة الخيال ملجأ يؤسس إبان الانتقال المرير من مبدإ اللذة إلى مبدإ الواقع، كي يقوم مقام إرضاء الغرائز التي ينبغي الإقلاع عنها في واقع الحياة. الفنان كالعصابي يعرف كيف يقفل منه راجعا ليجد مقاماً راسخاً في الواقع. ومنتجاته، أعني الأعمال الفنية، إشباع خيالي لرغبات لا شعورية، شأنها شأن الأحلام، وهي مثلها محاولات توفيق، حيث إنها بدورها تجتهد كي تتفادى أي صراع مكشوف مع قوى الكبت. ولكنها تختلف عن منتجات الحلم النرجسية، الاجتماعية، من حيث إن المقصود بها إثارة اهتمام الغير، وأن بوسعها أن تستثير وترضي فيهم الرغبات اللاشعورية نفسها. وزيادة على ذلك فهي تستفيد من اللذة الحسية للجمال الشكلي بوصفها جائزة مغرية"[32]. ثم إن فرويد لم يقف عند هذا المستوى، وإنما حدد مجال عمل التحليل النفسي الذي يأخذ العلاقات المتبادلة بين ما تأثر به الفنان

[32] المرجع نفسه: ص 73 – 76..

في حياته وخبراته العارضة، ومنتجاته ويخلص منها نفسيته وما يعتمل فيها من دوافع - أي ذلك الجزء من نفسه الذي يشارك فيه الناس جميعاً مثال ذلك أني واضع هذا الهدف نصب عيني اتخذت من "ليوناردو دافنشي" موضوعاً للدراسة يستند إلى ذكرى واحدة من ذكريات الطفولة قصها هو"[33].

3 - 1 - اللاشعور والإبداع:

يرى فرويد أن النفس البشرية تتكون من ثلاث مناطق هي: "الأنا - الأنا العليا - الهو وكل مضمون أو عمل أو أثر يحتوي على:

1 - **الأنا**: هو الجانب الظاهر من الشخصية، وله طابع شعوري، ويمثل الوعي والإدراك ويحفظ النفس، وهو غير منفصل عن (الهو) و(الأنا العليا) بل متفاعل معهما، ويحاول أن يظل في وئام معهما.

2 - **الأنا العليا أو الذات العليا**: وهي قوة قاهرة رادعة تجمع العادات والتقاليد التي تتكون عند الإنسان منذ الطفولة، وهي لا تكف عن قول (احذر، مكانك، إياك...) وما شاكل ذلك من الأوامر والتعليمات كالزجر والتوبيخ، فهي الناقد الخلقي الأعلى الذي يشعر (الأنا) بالخطيئة، فهي إذن مكلفة بـ (الأنا) ورقيبة عليه.

3 - **منطقة (الهو)**: وهي قوة جموح تجتمع فيها الغرائز والشهوات التي تزين الهوى (أنا) وهي لا تتجه وفق المبادئ الخلقية، وإنما تسير على قاعدة تحقيق اللذة والابتعاد عن الألم، ولا تتقيد بقيود منطقية"[34].

هكذا، يغدو اللاشعور مسؤولاً أكبر عن الإبداع، فكلما وجد حوافز وقنوات وأساليب اتخذ له طرقا لتمرير إنجازاته، بعيداً عن هيمنة الرقباء أيا كانت

---

[33] نفسه: ص 75 - 76.

[34] مناهج النقد الأدبي الحديث: د. وليد قصاب: ص 56 - دار الفكر - ط 1 - سوريا 2007.

أمكنتهم، ومهما كانت طبيعتهم ووظيفتهم، بحيث تجد اللغة ضالتها في كشف هذه المعطيات، التي يجتهد المحلل النفسي في تحليل أبعادها، كما أبرز (فرويد).

ويبدو أن الاتجاه النفسي في تحليل الإبداع قد أعلى من سلطان اللاشعور، حتى جعله المسؤول الأساسي عن الإبداع الذي ما هو في الواقع سوى ثمرة نتاج حلمي، متحرر من الرغبات المكبوتة أو المقيدة، والتي تجد متنفسها في الإبداع.

لقد استفاد التحليل النفسي في مراحله الأخيرة أيضاً من مستجدات النظريات الحديثة في تحليل اللغة والخطاب من خلال توظيف مفاهيم جديدة، مثل (التشظي) و(الانفتاح) و(القراءة المنتجة) و(التأويل) و(نسبية الذاتي والموضوعي) و(نسبية الحقيقة)، وحاول المحللون الجدد تجريب هذه المفاهيم، مركزين في تطبيقاتهم على العلاقات والنسيج الذي يحكم هذه العناصر بوصفها بنية أو نسقا، متجاوزين بذلك تلك الرؤية التي كانت تنظر إلى هذه القضايا نظرة تجزيء وفصل.

كما أنها تجاوزت أيضاً تلك الدراسات التي ركزت على الجوانب الذاتية الضيقة، الخاصة بكل فرد لتشمل عناصر ومقومات وقوانين عامة، تنظم العلاقات التي تصل الفرد بالأسرة والمجتمع، في ارتباط كل ذلك بالبعد الثقافي والحضاري الذي تحكمه جدلية التأثير والتأثر التي تميز العلاقات الإنسانية بما تتضمنه من حالات خاصة، إلى جانب ما هو مشترك أو عام يعبر عن تمظهراته في شكل أنساق لغوية وإبداعية هي لب الحضارة والمعبر عن تجلياتها.

يقر فرويد بأن الفرد المبدع يعيش أزمة صراع بين رغباته وواقعه، الشيء الذي يجعله دائم البحث عن مخرج، الذي هو الإبداع الفني. وهنا يركز فرويد على ظاهرة (الحلم) عند المبدع. ففي الحلم تجد الرغبات متنفسا لها، فتظهر، بلا قيود، والحلم نشاط إنساني يساهم في خلق الإبداع لدى الفرد الفنان، الذي يخلع على أحلامه صبغة جمالية، وعناصر فنية، فيشرك (المتلقي)، الذي قد يجد في هذا النتاج الجمالي صورة لرغباته، وبذلك تنتقل من الذاتي إلى الجماعي ومن الخاص إلى العام.

إلا أن اهتمام فرويد برز، بشكل جلي، في التحليل الذي خص به مجموعة من الشخصيات من عالم التشكيل والرواية والمسرح. ومن أبرز هذه الدراسات، نذكر: دراسته لشخص (ليوناردو دافنشي) والروائي الروسي (دستويفسكي) والمسرحي (شكسبير).

ففي دراسته الأولى، أولى الاهتمام بطفولة (دافنشي) مؤكدا أن عزوف الدارسين عن دراسة هذا الشخص يعود إلى جهلهم بالجوانب النفسية الخفية من حياته، وخاصة طفولته. لذلك، ركز على كشف بعض هذه التجارب، ومدة أثرها في تكوين إبداعه. وقد توصل إلى أن لتلك الذكريات أثرا حاسما في توجيه إبداع دافنشي إلى التركيز على موضوعات خاصة تهيمن عليها صورة الأم والطفل.

وأما تحليله لشخصية الروائي (دستويفسكي) فقد انطلق فيها من التركيز على الدوافع التي كانت وراء اهتمامه بموضوعات خاصة في أعماله الروائية، مثل: الصراع بين (الخير والشر والحياة والموت) (الحب والكراهية)، خاصة في روايته "الإخوة كارامازوف"، وهي دوافع مرتبطة بطفولته غير السوية، فهو في تصور فرويد شخص (آثم)، لأنه لم يكن في علاقة طبيعية مع أبيه. ويجد فرويد في مختلف الشخصيات الروائية التي كان يقدمها (دستويفسكي) انعكاساً لشخصيته، وهي شخصيات غالباً ما تكون (مشوهة)، تعكس شخصيته، كما يرى أن تأكيده على هذه الشخصيات، وبهذه الصفات ما هو إلا تأكيد على رغبة في (تعذيب الذات) أو ما يعرف بـ (المازوشية): فهو حين يعرض هذه الشخصيات، وبهذا الشكل، يسعى إلى تعذيب الذات، والآخرين، لأن (دستويفسكي) كغيره من الفنانين يعاني من (عقدة الذنب) فهو – مثلاً – يجد رغبة ما في قتل أبيه، لأنه ينافسه على (الأم)، وهو ما يعرف بـ (عقدة أوديب).

والملاحظ أن فرويد ركز على هذه العقدة وفسر بها كثيراً من الأعمال الفنية، والأدبية خاصة: (مأساة أوديب): لمؤلفها (سوفوكليس)، ومسرحية (هاملت) (لشكسبير)، و(الإخوة كارامازوف (لدستويفسكي). وقد جعل الدافع الأساسي وراء إنتاج هذه الأعمال بالذات هو منافسة الإبن لأبيه على المرأة (الأم). هذا ما

نلمسه بوضوح في كتابه: (تفسير الأحلام) حيث يقول: "أوحت إلي عقدة أوديب التي تجلى لي شيئا فشيئا أنها ظاهرة نفسية عامة، بأمور عدة. فقد بدا اختيار الشاعر [سوفكليس] أو اختراعه لهذا الموضوع الرهيب أمرا ملغزا، وكان ملغزا أيضاً ما خلفته التمثيلية المستمدة منه من أثر عنيف في نفوس جمهور المشاهدين. وكذلك طبيعة تلك التراجيديا الخاصة بالقدر. ولكن أمن تفسير لكل ذلك عندما تحقق المرء من أن ثمة قانوناً عاماً في الحياة النفسية أدركه الشاعر بكل ما تنطوي عليه من دلالة وجدانية. فالقدر والنبوءة خير تحقيق في الخارج لضرورة باطنة."[35]

لقد استطاع فرويد أن يوجهنا إلى جوانب ظلت خفية، في العملية الإبداعية، بما أنها عناصر تساهم، إلى حد كبير، في توليد النتاجات الفنية، والأعمال الأدبية، وهو عمل قيم، يكشف عن أهمية هذا المحلل، ودوره في إحداث تحول في المناهج التي عنيت بتحليل ودراسة الظاهرة الفنية، وشروط إنتاجها لدى كل مبدع.

لقد استطاع فرويد أن يوجه أنظار المحللين إلى مكامن ظلت لعهود مجهولة، ليكتشفوا فيها مقومات الإبداع وعناصر الخلق الفني، التي يجتهد كل فنان في تكريسه، فيشكل نتاجاً خاصاً يسم شخصيته بالتميز والتفرد، ويمنحها تلك المظاهر والعلامات التي كانت من قبل عصية على الإدراك، وغامضة تتستر خلف أقنعة عديدة"[36].

غير أن تحليل فرويد – رغم أهميته – ظل يغلب عليه الطابع العلمي المحض، الذي كثيراً ما تناسى خصوصية العمل الفني، بحيث كان اهتمامه الأكبر منصباً على الجوانب الخارجية، من دوافع وأسباب هيمنت على تحليل الإبداع نفسه.

وهذا هو الجانب الذي حاول تلامذته ومريدوه تداركه والاهتمام به، في محاولة ملء ثغراته والارتقاء به إلى مصاف التحليل المحكم والمنهج المنظم. ويبدو

[35] تفسير الأحلام، فرويد ص 74 – 75 – ترجمة مصطفى صفوان – ومصطفى زيور.

[36] (علم النفس والأدب) ل د. (سامي الدروبي): ص 226.

أن الناقد الفرنسي: شارل مورون كان من أبرز من حملوا هذه الرؤية، وتبنوا هذا الاتجاه، فيما عرف بالنقد النفسي (Psycho - critique)، وفيه حدد شارل مورون مجال التحليل النفسي، وضبط منهجه في التعامل مع الآثار الفنية والأدبية، مركزاً على عوامل ثلاثة، اعتبرها هي الأسس التي تسمح بالخلق الفني والإنتاج الإبداعي، وهذه العناصر هي:

1) **الوسط الاجتماعي وتاريخه.**
2) **شخصية الأديب وتاريخها.**
3) **اللغة وتاريخها.**

إلا أنه ركز على العامل الثاني واعتبره الأهم، ومن ثمة بادر إلى تحليله ودراسته، لأنه هو السبيل إلى معرفة نتاج الأديب. غير أنه لم يكتف بهذا، بل تتبع الصور المتكررة داخل الأثر الأدبي، بوصفها (تركيزاً) لمجموعة من العلامات المتفاعلة، ذات نسيج من الدلالات والمعاني المرتبطة بلاوعي المبدع، والتي على الناقد النفساني أن يقوم بالكشف عنها وتحليلها، الشيء الذي سمح (لشارل مورون) بإعادة تحليل وتأويل مجموعة من الآثار الأدبية في ضوء هذا النسيج من المعاني والدلالات المتكررة من الصور ذات البعد الأسطوري، والكامنة في لاوعي المبدع. بمعنى أن الناقد النفساني حسب مورون عليه أن يكشف المراحل التي تمر منها عملية الإبداع بكل دقة، أي من مرحلة تداعي الصور وتكرارها، إلى مرحلة تشكيلها في شبكة من الدلالات أو نسيج من المعاني، إلى مرحلة التأزم التي يعيشها المبدع، ومنها إلى مرحلة استمرار الصراع والتأزم، وصولا إلى مرحلة الصورة الأسطورية التي تهيمن على لاوعي المبدع، فتبرز في شكلها المأساوي. وهذه المراحل في تدرجها تؤكد أن المبدع مر بعمليات مركبة ومترابطة، وليست مجرد تأويل أو إسقاط من خيال الناقد، لأنها نتاج طبيعي وموضوعي لتركيب هذه الصور. فهو يقول مؤكدا أبعاد هذه العوامل التي ساهمت في توليد قصائد الشاعر (مالارمي): "إن مجرد التعامل مع قصائد مالارمي يوحي إلى المرء بأن ثمة شبكة من الصور الدائمة، تتجاذب وتتداعى، فتحدث تناغمات وترافقات تتردد من قصيدة إلى

قصيدة. إن وجود هذه الشبكات من التداعيات أمر واقع يصرف النظر عن كل نظرية في التحليل، وهو يوحي بأن ثمة نقطا ثانية محاصرة يربط بينها رباط بارع وخاص"[37].

بهذا التصور، يكون شارل مورون قد عمق التصور الفرويدي، ووجهه نحو الأثر الفني الذي هو الأساس حيث تجاوز النظرة الضيقة للتحليل النفسي وفتح إمكانات عدة لمزيد من التعمق في الإنتاجات الفنية والتي غدت الهم الأكبر في هذا التحليل"[38].

لقد ساهم نقاد ومحللون ممن تبنوا التصور الفرويدي في تطوير المنهج المتبع في تحليل النتاج الأدبي، استنادا إلى معطيات علم النفس ونتائجه، التي مست منطقة كانت إلى وقت قريب خفية وعصية على الإدراك والبحث. وهي إفادة عظيمة، لا يمكن تجاهلها، أو التقليل من أهميتها في إثراء عملية التحليل والنقد.

غير أن هذا المنهج لم يسلم بدوره من مؤاخذات وانتقادات، تراوحت في مجملها بين ردود فعل سريعة، يغلب عليها الانطباع والتسرع في الحكم، وانتقادات جادة، حاولت إبراز جوانب القصور في هذا المنهج. وإذ كان (فرويد) قد تكفل هو نفسه بالرد على الفئة الأولى، حين نبه إلى ضرورة التحكم في آليات التحليل، والحذر من الخلط وسوء الفهم، فإننا نتبنى تصور الفئة الثانية لاسيما في تأكيدها على بعض الانتقادات، خاصة تلك التي صبت في الاتجاه الذي يحذر من الخلط بين الوقائع والحالات النفسية، والإبداع الفني ذاته. لأن كل محاولة ترمي إلى قياس الأدب على هذه الحالات (المرضية) قد تؤدي إلى نتائج بعيدة عن مجال الفن، الذي هو انزياح وخرق في المقام الأول. هذا فضلاً على أننا نكون – بذلك – قد عرفنا ما هو معلوم بما هو مجهول أو قسنا شاهداً على غائب.

---

[37] راجع تفاصيل ذلك: في مناهج الدراسات الأدبية: د. حسين الواد: مرجع سابق ص 15 وما بعدها..

[38] المرجع نفسه: ص 14.

3 – 2 – النموذج النفسي في الدراسات العربية:

لقد شهد النقد العربي تحولاً هاماً، برزت آثاره واضحة في اعتماد مناهج تنهل من النظريات الغربية، وتحاول استلهام أدواتها ومفاهيمها في تناول الأعمال الأدبية بالتحليل والدراسة والنقد من منظور حديث، ورؤى مغايرة إلى حد ما، وذلك مقارنة لما كان سائدا في الساحة النقدية العربية آنذاك. ويعد طه حسين إضافة إلى ثلة من النقاد والباحثين أمثال د. أحمد أمين الخولي وأحمد الشايب أبرز من عكس هذا التوجه. ولقد كان للسياق العام الذي عاشته مصر آنذاك الأثر الواضح في تعزيز هذا التوجه الذي سار فيه طه حسين، الذي احتك بالثقافة الغربية، من خلال تتلمذه على مستشرقين ونقاد أعلام أمثال (لينو ولانس وسانت بيف وهيبولت) ممن منحوه الدقة العلمية في البحث، استنادا إلى السياق التاريخي والاجتماعي الذي غدا المحدد الرئيس للدراسة والتحليل والنقد. وقد كانت إفادته كبيرة في تناول العديد من الأعمال الأدبية العربية من رؤية تاريخية واجتماعية حاولت تقديم البديل لما هو موجود.

وإذا كان طه حسين ومن سار حذوه من الباحثين والنقاد العرب ممن نهلوا من الثقافة الغربية وتشبعوا بنظرياتها ومناهجها الحديثة قد شكلوا نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي وطرق تحليل الظاهرة الأدبية، إلا أن ذلك لا يعني أنهم تخلوا كلياً عن التصورات السائدة في تناول الإبداع، حيث ظل الانطباع والذوق والتوجه البلاغي قائماً إلى جانب الأساليب الجديدة التي راهن عليها هؤلاء النقاد.

وإذا كان طه حسين قد مثل الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الفرنسية في دراسة ونقد الأدب، فإن العقاد قد جسد الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الإنجليزية، وذلك بالتركيز على البعد الرومانسي في الظاهرة الأدبية، وقد كانت هذه السمة واضحة من جهة في كتاب (الديوان) ذلك العمل المشترك الذي أثار جدلا كبيراً. ومن جهة أخرى في أعمال (أبولو) التي ضمت نقادا وشعراء ركزوا على البعد

الرومانسي والحس الوجداني في الإبداع والنقد، منهم أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وشوقي ومطران.

واللافت للنظر في الاتجاه الرومانسي العربي هذه السمة من المفارقات القائمة في المزج بين المقومات المحلية التي كانت سائدة وهذا البعد الرومانسي المستمد من الثقافة الغربية، لاسيما في التأكيد على ما أسموه (الوحدة العضوية) التي تميز الأدب الرفيع عن غيره من التجارب الأدبية المتسمة بالتفكك وغياب الاتساق. غير أن هذه الوحدة العضوية كثيراً ما كانت تتماهى و(تحديدات) مائعة، تختلط فيها المفاهيم: من وحدة عضوية ونفسية وفنية.

لا شك أن الإنجازات الكبرى في مجال تجديد النقد العربي، وتطوير أدوات البحث والتحليل كانت في بلاد المشرق، ومصر خاصة؛ إلا أن ذلك لا يعني أن بلدان المغرب العربي لم يكن لها أي حظ في هذا التوجه النقدي والأدبي، بل لقد كانت هناك أعمال وإنجازات مهمة، قلما كان يلتفت إليهما. "ففي تونس كان أبو القاسم الشابي يبشر بفلسفة رومانطيقية أو وجدانية ليس في شعره وحده، وإنما في رؤى نقدية ضمنها محاضرة ألقاها حول الخيال الشعري عند العرب (1927) موجها فيها انتقادا حادا إلى ما عده مغالاة في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالمحسنات البديعية في الشعر العربي، مؤكدا أهمية "يقظة الإحساس" الداخلي "والخيال الفني" من منظور تمتزج فيه الرومانطيقية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب المهجري اللبناني ميخائيل نعيمة الذي يعد كتابه (الغربال 1923) عملاً نقديا هاماً بما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية توازي، زمنا وأهمية، ما حمله كتاب (الديوان)"[39].

أما د. محمد مندور فقد جسد تطوراً هاماً في مسيرة النقد الأدبي، لاسيما في كتابه (في الميزان الجديد)، حيث كشف أن الهدف من مشروعه هو نقل الأدب

[39] دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعيد البازي – ص 366 المركز الثقافي العربي – البيضاء – ط 3 – 2002.

3 – 2– النموذج النفسي في الدراسات العربية:

لقد شهد النقد العربي تحولاً هاماً، برزت آثاره واضحة في اعتماد مناهج تنهل من النظريات الغربية، وتحاول استلهام أدواتها ومفاهيمها في تناول الأعمال الأدبية بالتحليل والدراسة والنقد من منظور حديث، ورؤى مغايرة إلى حد ما، وذلك مقارنة لما كان سائدا في الساحة النقدية العربية آنذاك. ويعد طه حسين إضافة إلى ثلة من النقاد والباحثين أمثال د. أحمد أمين الخولي وأحمد الشايب أبرز من عكس هذا التوجه، ولقد كان للسياق العام الذي عاشته مصر آنذاك الأثر الواضح في تعزيز هذا التوجه الذي سار فيه طه حسين، الذي احتك بالثقافة الغربية، من خلال تتلمذه على مستشرقين ونقاد أعلام أمثال (لينو ولانس وسانت بيف وهيبولت) ممن منحوه الدقة العلمية في البحث، استنادا إلى السياق التاريخي والاجتماعي الذي غدا المحدد الرئيس للدراسة والتحليل والنقد. وقد كانت إفادته كبيرة في تناول العديد من الأعمال الأدبية العربية من رؤية تاريخية واجتماعية حاولت تقديم البديل لما هو موجود.

وإذا كان طه حسين ومن سار حذوه من الباحثين والنقاد العرب ممن نهلوا من الثقافة الغربية وتشبعوا بنظرياتها ومناهجها الحديثة قد شكلوا نقلة نوعية في تاريخ النقد العربي وطرق تحليل الظاهرة الأدبية، إلا أن ذلك لا يعني أنهم تخلوا كلياً عن التصورات السائدة في تناول الإبداع، حيث ظل الانطباع والذوق والتوجه البلاغي قائماً إلى جانب الأساليب الجديدة التي راهن عليها هؤلاء النقاد.

وإذا كان طه حسين قد مثل الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الفرنسية في دراسة ونقد الأدب، فإن العقاد قد جسد الاتجاه الذي أفاد من المدرسة الإنجليزية، وذلك بالتركيز على البعد الرومانسي في الظاهرة الأدبية. وقد كانت هذه السمة واضحة من جهة في كتاب (الديوان) ذلك العمل المشترك الذي أثار جدلا كبيراً، ومن جهة أخرى في أعمال (أبولو) التي ضمت نقادا وشعراء ركزوا على البعد الرومانسي والحس الوجداني في الإبداع والنقد، منهم أحمد زكي أبو شادي وعلي محمود طه وإبراهيم ناجي وشوقي ومطران.

واللافت للنظر في الاتجاه الرومانسي العربي هذه السمة من المفارقات القائمة في المزج بين المقومات المحلية التي كانت سائدة وهذا البعد الرومانسي المستمد من الثقافة الغربية، لاسيما في التأكيد على ما أسموه (الوحدة العضوية) التي تميز الأدب الرفيع عن غيره من التجارب الأدبية المتسمة بالتفكك وغياب الاتساق. غير أن هذه الوحدة العضوية كثيراً ما كانت تتماهى و(تجديدات) مائعة، تختلط فيها المفاهيم: من وحدة عضوية ونفسية وفنية.

لا شك أن الإنجازات الكبرى في مجال تجديد النقد العربي، وتطوير أدوات البحث والتحليل كانت في بلاد المشرق، وبمصر خاصة؛ إلا أن ذلك لا يعني أن بلدان المغرب العربي لم يكن لها أي حظ في هذا التوجه النقدي والأدبي، بل لقد كانت هناك أعمال وإنجازات مهمة، قلما كان يلتفت إليهما. "ففي تونس كان أبو القاسم الشابي يبشر بفلسفة رومانطيقية أو وجدانية ليس في شعره وحده، وإنما في رؤى نقدية ضمنها محاضرة ألقاها حول الخيال الشعري عند العرب (1927) موجها فيها انتقادا حادا إلى ما عده مغالاة في الوصف الحسي وفي الاهتمام بالمحسنات البديعية في الشعر العربي، مؤكدا أهمية "يقظة الإحساس" الداخلي "والخيال الفني" من منظور تمتزج فيه الرومانطيقية الفردية بالضمير الوطني العام. كما كان هناك الكاتب المهجري اللبناني ميخائيل نعيمة الذي يعد كتابه (الغربال 1923) عملاً نقديا هاماً بما يحمله من ثورة وجدانية تجديدية توازي، زمنا وأهمية، ما حمله كتاب (الديوان)"[39].

أما د. محمد مندور فقد جسد تطوراً هاماً في مسيرة النقد الأدبي، لاسيما في كتابه (في الميزان الجديد)، حيث كشف أن الهدف من مشروعه هو نقل الأدب

---

[39] دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي ود. سعيد البازي – ص 366 المركز الثقافي العربي – البيضاء – ط 3 – 2002.

العربي من المحلية إلى العالمية ومن التقليد إلى المعاصرة، وهذا لن يتم في نظره إلا باتباع النظريات والمناهج الغربية التي تتسم بالدقة والوضوح والصرامة، لاسيما الفرنسية منها. غير أن طموح مندور هذا وحماسته الكبيرة في تطوير المنهج وتوظيف النظريات الغربية في تحليل ودراسة ونقد الأدب العربي لم يبلغ به نحو التخلص من سمات الذوق والانطباع وهو يضع هذه النظريات الغربية موضع التطبيق، شأنه في ذلك شأن سابقيه ومعاصريه من النقاد العرب، الذين لم يستطيعوا – رغم أهمية ما قدموه – من التخلص من رواسب النقد التقليدي. ولربما هذا ما حذا بمحمد مندور إلى الانعطاف نحو النقد الإيديولوجي الذي انبهر به أشد انبهار، لا سيما حينما شاع لدى نقاد بارزين سبق أن استحسنوه، فكان طبيعيا أن يجد الصدى نفسه لدى أغلب النقاد العرب الآخرين.

لكن كيف فهم العرب هذا المنهج، وكيف طبقوه في نتاجاتهم الأدبية؟

سنحاول مقاربة هذين السؤالين من خلال التصورات الآتية:

يقول د. مصطفى سويف مؤكدا أهمية الأسس النفسية في تحليل الإبداع الأدبي والفني: "إذا كنا نقصد ببحثنا هذا القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع، فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية، باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس. ولما كانت ظاهرة السلوك لابد أن تحدث في مجال، فلا بد أن تكون الخطوة الأولى في دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث في مجال"[40].

كما يؤكد على ضرورة الرجوع إلى تحليل حياة الشاعر ودراسة سلوكه داخل مجتمعه، موضحا أن كثيراً من الباحثين قد انطلقوا من هذا المنطلق: "نريد أن نبين أن هذه البداية في تفسير الإبداع قد التقى عندها معظم الباحثين"[41].

[40] (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة): ص 17. د. مصطفى سويف – دار المعارف – القاهرة 1970.

[41] نفسه: ص 119.

وقد حاول د. مصطفى سويف أن يفيد من إنجازات الباحثين والعلماء الغربيين في هذا المجال، وحاول أن يلم شتات هذه النظريات، والتصورات، ليخرج في النهاية بما سماه "تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع على أسس ديناميــة"، محددا هذه الخطوات في العناصر الآتية:

1. التجربة الخصبة.
2. لقاء التجربتين.
3. الخصائص الفراسية.
4. خطوات الإبداع: أي مرحلة الاستعداد والتأهيل للإبداع، والاختيار ثم التبلور ثم النسج فالخلق.
5. مشهد الشاعر: [أي أن الشاعر يرى الأشياء على نحو مضاد: فالأشياء تتحول عنده من وظيفتها المرجعية إلى وظيفتها الإيحائية].
6. الحواجز: [وهي القيود: ومنها قيود اجتماعية، وقيود اللغة المشتركة، وقيود ذاتية].
7. النهاية: وتأتي بعد أن يعيش المبدع مرحلة التوتر فيبدع ثم تزول تلك التوترات، فيحدث لديه نوع من الإشباع].

والغالب أن تكون نهاية العمل الفني مرتبطة ببدايتها، فتكون هناك وحدة العمل الفني.

أما د. محمد النويهي: فقد أسرف في تطبيقه لآليات التحليل النفسي، خاصة في كتابه: (نفسية أبي نواس). ويكفي لنتبين هذا الإسراف من إلقاء نظرة على فهرس الكتاب حيث مفاهيم لافتة مثل: الشذوذ، والاندفاع والانحلال والتعقد والإباحية.

وهكذا، تحولت هذه الدراسة من دراسة الموضوع الذي هو الشعر إلى دراسة عناصر خارجية، تبحث في المكونات الذاتية لأبي نواس. فهو يقول – مثلاً – حين عرض للبيت الشعري المشهور:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء ***وداوني بالتي كانت هي الداء

فلا تقصر اهتمامك على براعة قوله: إن اللوم إغراء، أو جودة وصفه لها بأنها الداء والدواء، فهذا على حسنه وإمتاعه ليس السر الحقيقي لروعة هذا البيت، وهو معنى ليس جديداً على الشعر العربي على أي حال، ولكن فكر ملياً في "الشعر" الذي صدر عنه البيت، في الوجد الجامح الجارف وهذا الاندفاع الذي يكتسح أمامه كل شيء، لا يأبه بلوم من الناس ولا يصده ما في المحبوب من عيوب ونقائص"[42]

لقد كان (د. النويهي) مهووساً بالبحث عن الأسباب أكثر من اهتمام بالشعر ذاته، حتى إذا واجهته فنية التعبير وجمالية الصورة، غض الطرف عنها، بدعوى أنها تعبير غير جديد، وأن الأهم من ذلك هو النظر في هذا الإسراف في الإباحية، وهو هنا يحاكم الشعر بمقاييس أخلاقية مثل: عدم وعي الشاعر بمضار الخمرة (المحبوبة) إلى غير ذلك من المعايير الخارجية.

أما دراسة د. عز الدين إسماعيل: (التفسير النفسي للأدب) فتبدو أكثر جدية، ومرونة في التعامل مع نتائج وآليات التحليل النفسي. يقول هذا الناقد، مقيما الدراسات السابقة مقارنة بدراسته هاته: "فالمؤكد أن محاولات مشابهة قد سبقت هذه الدراسة في لغتنا العربية، ولكنها في الواقع لم تفد كثيراً من علم النفس التحليلي، فضلاً عن أن ميدان التطبيق كان ضيقا من جهة، ومن أجل هذا، كانت عنايتي في هذه الدراسة بالناحية التطبيقية في نطاق أوسع، أعني نطاق الأعمال الأدبية ذاتها، على اختلاف أنواعها، وكان هذا تأكيدا لحقيقة منهجية على جانب كبير من الأهمية، وهي أن المنهج النفسي التحليلي من الممكن أن يكون مفيدا في فهمنا ومن ثم في تقديرنا للأعمال الأدبية القديم منها والحديث على حد سواء"[43].

[42] نفسه: ص 13.

[43] نفسه: ص 273.

والواضح أن دراسة د. عز الدين إسماعيل تبدو هامة، إذا ما قورنت بالدراسات الأخرى السابقة، فهي محاولة لتطبيق نتائج وطرق التحليل النفسي على العمل الأدبي، وليس الوقوف على الدوافع الخارجية. ولعل نظرة متفحصة لفهرس موضوعات الكتاب، من شأنها إعطاؤنا فكرة عن أهمية هذه الدراسة.

وهكذا، تميزت هذه الدراسة عن تلك الدراسات السابقة، بحسن استغلالها لآليات المنهج النفسي، وذلك على عكس ما نجده - مثلاً في الدراستين اللتين خصهما (العقاد) لكل من (ابن الرومي) و(أبي نواس).

ففي الدراسة الأولى (ابن الرومي: حياته من شعره): حاول العقاد إبراز عناصر التأثير النفسية في توجيه العمل الشعري إلا أن هذا النهج، سرعان ما تراجع في الدراسة الثانية (أبو نواس: دراسة في التحليل النفساني والتاريخي) حيث أسقط المعايير النفسية على شخص هذا الشاعر دون مراعاة لخصوصية النص، الشيء الذي جعل من دراسته، بحثا في عناصر الشخصية، وليست دراسة للعمل الشعري ذاته.

4 – الأدب والمنهج الاجتماعي:

ظهر هذا المنهج نتيجة شيوع المذهب الماركسي، حيث أصبحت البنى التحتية (اقتصادية – سياسية واجتماعية) هي الموجه الرئيس للنقد، وعلى أساسها يتم تحليل وتقييم الظاهرة الأدبية، التي تعتبر نتاجا طبيعيا لعلاقات سياسية واقتصادية واجتماعية، الشيء الذي أدى إلى بروز ما يعرف في النقد الأدبي بـ: "نظرية الانعكاس" القائمة على مفهوم تطابق الظاهرة الأدبية باعتبارها (بنية فوقية) مع الشروط المنتجة لها والموجهة لمسارها. ويمكن القول إن نظرية الانعكاس قد تحكمت في ظهورها – أول الأمر – كتابات منظرين سياسيين بارزين في التوجه الماركسي أمثال: لينين وماوتسي تونك وكارل ماركس، الذي أثر تأثيرا بالغا في توجيه مجموعة من النقاد نحو نظرية الانعكاس. هاته النظرية التي تعتبر الظاهرة الأدبية مرآة لواقعها ولقضايا المجتمع الذي تولد فيه. وبالتالي على الناقد أن يتحرى الدقة في تتبع قضايا المجتمع، وأحواله وخصوصياته، حتى يتمكن من تحليل ظواهره الأدبية بعمق، ويختبر مدى نجاحها أو فشلها في عكس هذه القضايا داخل العمل الأدبي.

إن العمل الأدبي – حسب هذا الاتجاه – صورة حية وناطقة لمختلف الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. ففيه تنعكس صورة الصراع الطبقي لمختلف فئات المجتمع، وفيه تظهر طموحاتهم وأحلامهم ورغباتهم وكل ما يشكل تصورهم وفكرهم.

وقد برز مفهوم الانعكاس، بشكل جلي، في كتابات (لينين) ضمن مقالاته: (تولستوي مرآة للثورة الروسية)، وفيها فصل القول في التأكيد على أن الواقع الروسي، بكل تناقضاته، حاضر بشكل كبير في روايات (تولستوي)؛ إلا أن مفهوم الانعكاس سرعان ما عرف تطوراً ملحوظا في كتابات نقاد بارزين خاصة عند جورج لوكاتش وتلميذه لوسيان كولدمان: بحيث لم تعد تفيد هذا التطابق الكلي بين الظاهرة الأدبية والواقع الاجتماعي، وإنما تفيد تحويراً له وإعادة صياغته إبداعيا "[44].

يقول (د. ادريس الناقوري) في معرض تقييمه للتحليل الذي قدمه "لوكاتش" لرواية (بلزاك): (الأوهام الضائعة) "يستند لوكاش في تحليل هذه الرواية – كما فعل في الرواية السابقة إلى منهج اجتماعي – تاريخي، يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع، ويفسر أبنيتها وأبطالها وشكلها الفني في ضوء مضمونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي. إلا أن لوكاتش في هذه الرواية يعنى بكيفية ملحوظة بالشكل الفني" خلال تركيزه على شخصيتين: الأول مخترع اكتشف طريقة أرخص في صناعة الورق، وأصبح مع ذلك عرضة للاستغلال الرأسمالي، والثاني شاعر يبيع أرق وأرق القصائد في السوق الرأسمالية. وتباين هاتين الشخصيتين وردود فعلهما إزاء الاستغلال الرأسمالي يعطي للرواية حيويتها وقيمتها الفنية"[45].

وإذا كان لوكاتش قد وضع اللبنات الأساسية للمنهج الاجتماعي في نقد الأدب فإن تلميذه لوسيان كولدمان قد طوره، وبلغ به الذروة، خاصة بعد أن تمكن من الإفادة من إخفاقات ونجاحات أستاذه "لوكاتش". لقد دعا (كولدمان) إلى ضرورة مراعاة خصوصية الأدب، وفهم العلاقة الجدلية القائمة بين الظواهر الاجتماعية والظواهر الأدبية، مؤكدا أن هذه العلاقة تمتاز بالجدل، وليس بالانعكاس، وهذا ما جعل نقده يعرف بالنقد (البنيوي التكويني). ذلك النقد الذي يوازن بين البنيات اللغوية وأشكالها، ومكوناتها الاجتماعية التي أدت إلى ظهورها. بحيث إن كلا منهما يؤثر في الآخر ويتأثر به في علاقة جدلية مستمرة. هذا ما نلمسه في قوله: "الأدب بالنسبة إلينا، شأنه شأن الفن والفلسفة، وبنصيب أكبر

[44] البنيوية التكوينية والنقد الأدبي: مقالات مترجمة: مؤلف جماعي: مراجعة: د. محمد سبيلا – ص 152 – مؤسسة الأبحاث العربية: ط 2 بيروت 1986..

[45] المرجع نفسه: ص 156.

الممارسة الدينية، هو قبل كل شيء أصناف من الكلام"[46]. وإذا كانت هذه إشارات منه إلى ضرورة الالتفات إلى الظواهر الإبداعية في كل نتاج إنساني إلا أن ذلك لم يكن يشكل همه الأكبر، وإنما الأهم بالنسبة إليه هو البحث عن المداخل الأساسية لضبط هذه العلاقة التي تحكم الفنان بمجتمعه الذي ينتمي إليه ويعبر عن طموحه ورغباته في إطار ذلك العقد الاجتماعي العام الذي يصل الفرد بالمجتمع"[47]. ويعمل على ترسيخه في نوع من الجدلية المستمرة والمتنامية التي لا تعرف انفصاما، وإن كانت تتشكل في نتاجات متنوعة"[48]. وبالتالي فالمهم هو إيجاد منهج يضبط هذه العلاقة أكثر من البحث في مظاهرها الفنية.

غير أن هذا الاعتراف بتقصير النقاد في التوجه إلى العناصر الأدبية الجمالية لم يؤد بكولدمان - بالرغم من كل دعواته - إلى تأسيس (نظرية خاصة)، تولي الاهتمام والعناية الكبرى للدوال والعناصر الإبداعية للظواهر الأدبية، لأنه مع كل ذلك ظل مشدوداً إلى العناصر الخارجية، باعتبارها الأساس في الخلق الأدبي. فهو يقول مؤكدا على مفهوم "الرؤية إلى العالم": "إن الكاتب لا يعكس الوعي الجمعي، مثلما يشير الخط التقليدي للوضعية الآلية في علم الاجتماع، بل على العكس، يقدم بشكل متقن درجة المطابقة البنائية التي أدركها بعمق الوعي الجمعي نفسه فقط. وهكذا فإن العمل يكون نشاطا جمعيا عبر الوعي الفردي، هو نشاط سوف يميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفة بأفكاره، ومشاعره وسلوكه"[49].

أما الناقد (لينهارت) فقد دعا في محاولة سد الثغرات التي ظهرت في المنهج الاجتماعي إلى ضرورة فهم العلاقة بين الآداب والمجتمع من منظور جديد يراعي

---

(46) نفسه: ص 71.

(47) نفسه: ص 41.

(48) نفسه: ص 42.

(49) نفسه: ص 43.

خصوصية العمل الفني، وقد تجلى هذا فيما عرف بالنقد (السوسيولوجي) القائل بأن للأدب وظيفة اجتماعية متشعبة الأبعاد.

وقد برز هذا التوجه لدى نقاد أمثال: (سولرز) و(أويرباخ) و(بنيشو) و(زيرافا) وآخرين. إلا أن ما يلاحظ على هذا النقد كونه اهتم أساساً (بالرواية) في حين تجاهل الأجناس الأخرى، (الشعر) خاصة. اللهم إذا استثنينا الدراسات التحليلية والنقدية للناقد (يوري لوتمان) الذي خص الشعر بعناية خاصة في كتابه القيم: (التحليل اللساني للشعر).

ويبدو أن أحد أهم الأسباب التي أدت بهؤلاء إلى العزوف عن نقد الشعر هو اشتمال هذا الجنس على عناصر الإيقاع والصور والمجازات، أي على عناصر تخييلية بالأساس، في حين أن الرواية، وإن كانت تشتمل على بعض هذه العناصر، إلا أنها وبحكم تنوع عناصرها وانشغالها على مكونات السرد، تفسح المجال إلى هذا النقد، لاستخراج تلك الظواهر الاجتماعية التي يبحث عنها.

وعلى الرغم من ذلك كله، تبقى لهذا النقد جوانب إيجابية، توجهنا نحو كشف تلك العلاقات الجدلية القائمة بين المحيط الاجتماعي والظواهر الأدبية.

فما حظ الثقافة العربية من هذا المنهج؟

لم يكن النقاد العرب المحدثون ببعيدين عن هذا التأثير، وإنما شهدوه وتبنوه في الكثير من مؤلفاتهم النقدية، وذلك على نحو ما نجده لدى (جماعة الديوان) التي اهتمت بنقد الآثار الأدبية العربية، استنادا إلى "نظرية الانعكاس".

فهذا (العقاد) يقول في تعريفه للشعر من حيث الوظيفة التي يؤديها: "الشعر يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نورا، فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليك من الشعاع، فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموجود وجودا"[50].

---

(50) فصول من النقد عند العقاد ذ. خليفة التونسي: ص 157 مرجع سابق.

ولقد شاعت مصطلحات عديدة في كتابات مجموعة من النقاد تؤكد تشبثهم بهذا النقد، مثل مصطلح: المرآة، والانعكاس.

وهكذا سار كثير من النقاد على هذا المنحى في مقاربة الأعمال الأدبية، فمنهم من نجح إلى حد ما في الإفادة من نتائج هذا الاتجاه، ومنهم من أخفق في حسن التوظيف والاستفادة، وظل يفرض مجموعة من المفاهيم على الأعمال الأدبية، دون مراعاة لخصوصية العمل الأدبي عامة والتجربة العربية خاصة.

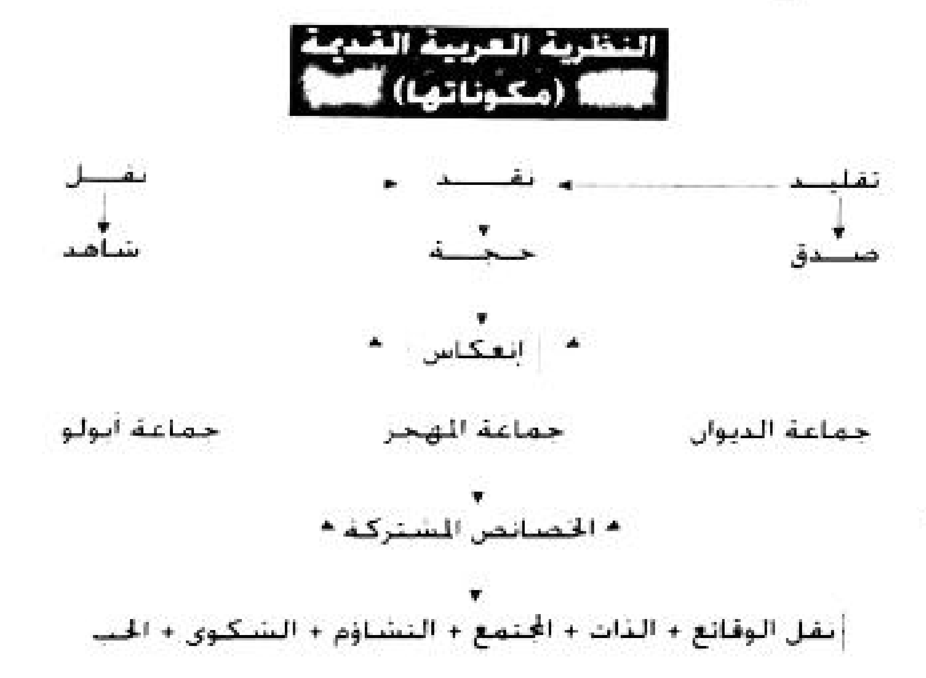
وإذا كنا نقر بأهمية هذا المنهج في توجيه الناقد إلى دراسة العلاقات القائمة بين الإبداع والمحيط الذي أنتجه، ووجه مساره، فإن التمادي الذي ذهب فيه مجموعة من النقاد ممن تشبثوا بالنظرية الاجتماعية في مقاربة الظاهرة الأدبية، اعتماداً على العناصر الخارجية، أدى في كثير من الأحيان إلى تجاهل العناصر الفنية، والسمات الجمالية للعمل الفني ذاته. وهذا ما حاولت مجموعة من المناهج تفادي الوقوع فيه، سعياً إلى إبراز هذه الخصائص الفنية بوصفها الأساس في العملية الإبداعية.

4 - 1 - الاتجاه الواقعي والإيديولوجيا:

يبدو أن المنحى الواقعي الإيديولوجي لم يتضح، بشكل جلي ودقيق، إلا في التجارب النقدية اللاحقة، لاسيما مع نقاد أعلام خبروا النظريات الغربية المؤسسة وتشبعوا بفلسفاتها ومضامينها ومناهجها، وحاولوا اختبارها على نصوص وأعمال أدبية عربية، فكان أن انعكست هذه التجارب على مسيرة الإبداع والنقد العربيين. ولا بد من التنبيه هنا أننا لا نعني بذلك التجارب التقليدية ذات المنحى الواقعي كما هو الحال عند طه حسين والعقاد ومن سار في اتجاههما، وإنما نعني بذلك تجارب أكثر نضجا وأشد وعيا بالنظرية الماركسية التي أنتجها ثلة من النقاد المنظرين أمثال: (لوكاتش - غولدمان - كوديل - ألتوسير).

لقد حاول النقاد العرب الإفادة من هذه النظرية، بعد أن استوعبوا مضامينها ومفاهيمها، وإن كانوا لم يحسموا في بعض الإشكالات التي واجهتهم في مجال تطبيقها على النصوص العربية، لاسيما تلك التي تصل المستوى السياسي بالثقافي والإيديولوجي، وتماهي كل ذلك بشروط الإبداع والنقد وعالم الكتابة عامة، حيث نسجل هنا أيضاً سمة الخلط والازدواج في المصطلحات والمفاهيم، رغم التراكم المهم الذي أنجزته هذه التجربة ذات المنحى الماركسي ذي البعد الإيديولوجي. ولعل ذلك مرده إلى هذه الحماسة الجارفة التي ميزت تعامل النقاد العرب مع النظرية الماركسية التي استهوتهم، فأنستهم استيعاب عمق هذه النظرية وضبط مفاهيمها في سياقها الأوربي، مقارنة مع خصوصية التجارب الأدبية في سياقها العربي، دون أن يعني ذلك أي إقصاء لبعدها الإنساني المشترك.

النظرية



المبحث الثاني

1 – التناول الداخلي للأدب

2 – الاتجاه الأسلوبي

3 – النموذج اللساني في الدراسات العربية

1 – التناول الداخلي للأدب:

لا أحد يمكنه أن يتجاهل تلك العلاقة الجدلية التي تصل الأديب بمحيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي العام الذي ينتمي إليه "فالأدب مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة وهي من خلود المجتمع. أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة في أوسع مقاييسها، حقيقة اجتماعية واقعة. فالشاعر نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة. كما أنه يخاطب جمهوراً مهماً كان افتراضياً"[1]. غير أن الإشكال يطرح حين نود رسم الحدود الفاصلة بين المجالين معاً، مجال المنتج / الأديب، ومجال المحيط الذي ساهم في إبراز هذا الأديب.

لقد تعددت الإجابات وتنوعت زوايا النظر حول هذه العلاقة. إلا أن اللافت للنظر هو تلك الهيمنة الملحوظة لمناهج وأساليب تحليل الظاهرة الأدبية من منظور خارجي، امتدت ملامحها إلى فترات غير بعيدة نسبياً مقارنة بما يعرف الآن بالمناهج (الحديثة)[2].

إلا أنه – وأمام هذا التمادي في إسقاط عوامل خارجية على الأدب وتفسيره انطلاقاً من البنيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية – ظهرت

---

[1] نظرية الأدب: رينيه ويليك – أوستن وارين: ترجمة: د. محي الدين صبحي ص: 97. المؤسسة العربية للنشر – بيروت 1987.

[2] لقد شهدت بداية القرن العشرين تحولا هاما في مسار الدراسات المهتمة بتحليل الادب ونقده، تمثلت أساساً في ظهور الشكلانيين الروس(الذين نادوا بدراسة الأدب من (الداخل) والبحث فيما أسموه (أدبية) الأدب، أي: فيما يميز النص الأدبي عن غيره من خصائص. وقد سار في هذا المنحى الشكلانيون الألمان كذلك، حيث اهتموا بالحكاية والسرد القديمين. وامتد هذا الاتجاه إلى البلدان الأنكلوساكسونية، حيث انصب الاهتمام بالشعر خاصة وكذلك الشأن في البلدان الفرنكوفونية خاصة فرنسا مع الأنتربولوجي (ستراوس) وعالم المعنى (غريماس) وغيرهما.

مناهج أخرى، حاولت أن تعيد الاعتبار لمكانة الظاهرة الأدبية، وذلك بالتخلي عن دراستها وتحليلها من منطلقات الواقع وإفرازاته، لتنطلق من تعامل خاص مع الأدب، أساسه (النص) وهذا ما يعرف بالمناهج (الداخلية).

وقد كان لظهور اللسانيات (Linguistique) بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الأكبر في شيوع هذا النوع من المناهج التي تتناول الأثر الأدبي من داخله بعد أن حدد (سوسير) المنظر الأكبر للسانيات (موضوعها): "في دراسة اللسان في ذاته ولذاته"[3]. ذلك أن (اللغة)، هي الموضوع الأساس الذي ينطلق منه المحلل لكشف ماهية وطبيعة ووظيفة النص، انطلاقاً من هذه الرؤية الخاصة للغة. في حين ركز شومسكي على المنحى العقلاني، حيث اللغة ملكة فطرية منظمة ومتميزة، أي: إنها استعداد فطري يولد مع الإنسان ويتطور تبعا لنوع الظروف، التي تنقلها في الأخير من حال الكمون إلى حال التحقق، وهذا ما جعل شومسكي يتحدث عن مفاهيم خاصة مثل: (القدرة – الكفاية – الإنجاز – الإرادة) إلى غيرها من المفاهيم المرتبطة بإنجاز اللغة[4].

تظهر أهمية هذا العلم الجديد الذي ظهر في مطلع القرن العشرين حينما ننظر في المبادئ التي قام عليها وهي مبادئ (علمية) مثل: الاقتصاد – الانسجام – الشمول – الوضوح المنهجي – البساطة في عرض القواعد واستخلاص النتائج – طرح الفرضيات التي يتم التدليل على صحتها من خلال التجارب – الوحدة والتماسك ثم الموضوعية[5].

---

[3] أنظر – Cours de linguistique générale. F – Saussure: p: 317

[4] أنظر مثلا: Structures Syntaxiques: Noam Chomsky: (1969)

Et Aspects de a théorie syntaxique: (1971).

[5] لمزيد من التوضيح، أنظر :

- Eléments de linguistique générale: Andre Martiné: (1970).
Et - Problème de linguistique générale: N. chomsky (1969).
- Cours de linguistique générale: F. Saussure: (1972).

إن أبرز انطلاقة شكلت تحولاً في مسار تحليل الأدب هي تلك الفكرة الصادرة عن سوسير والقائلة بضرورة التمييز بين الكلام (parole) واللغة (Langage): فاللغة هي مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس، فهي (جماعية)، أما الكلام فهو فردي، لأنه يشكل التجسيد أو الإنجاز أو التحقق (الفردي) لتلك القواعد، إن شفاهياً أو كتابةً؛ غير أن الارتباط بينهما وثيق إلى درجة كبيرة، ذلك أن "وجود كل واحد منهما يفترض وجود الآخر ويقتضيه: فاللسان ضروري لكي يعقل الكلام ولكي يحدث آثاره، ولكن الكلام أيضاً ضروري لكي يستقيم اللسان ويستقر: يوجد إذن بين الكلام واللسان نوع من التعلق فاللسان هو في ذات الوقت أداة للكلام ونتاج له، ولكن هذا لا يمنع من كونهما أمرين متمايزين أشد التمايز: فاللسان موجود في الجماعة، في صورة انطباعات وآثار موضوعية في دماغ كل فرد"[6]، أما الكلام فهو تحقيق صورة من صور اللسان حسب تعدد وتنوع واختلاف الأفراد، وهذا ما يفسر داخل مجال الإبداع، حيث التنوع والتمايز والاختلاف، خاصة إذا ما ربطنا هذه العناصر بالمفاهيم المشار إليها سابقا، سواء عند شومسكي[7] أو سوسير.

إن عمل اللساني يكمن في وصف وتفسير اللغة وفق هذا المعطى أي تحديد البنى اللغوية ووصفا وتفسيرها انطلاقاً من مستوياتها: الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية. من هنا، كان الخروج من البحث في المحيط والعوامل

---

[6] محاضرات في علم اللسان العام: دي سوسير: ترجمة عبد القادر قنيني: ص 29. دار إفريقيا الشرق: المغرب 1987.

[7] قليلا ما يشار إلى دور شومسكي في توجيه التحاليل اللسانية، خاصة عند الباحثين العرب الذين غلبو الاتجاه السوسيري في دراساتهم مقارنة بالدراسات التداولية، يمكن الإشارة هنا مثلاً إلى:

- Aspects de la théorie syntaxique: Chomsky (1971).

الخارجية إلى البحث في بنيات النص ضروريا، سواء تعلق الأمر بالشعر أو القصة أو الرواية.

وقد ساهمت هذه الرؤية (الجديدة) في التعامل مع الظاهرة الأدبية في إغناء العمل الأدبي عموما والتحليل والنقد بخاصة، مما انعكس إيجاباً على مختلف النتاجات سواء تعلق الأمر بالتنظيرات أم التطبيقات[8]، حيث بدأ الاهتمام بعناصر هامة مثل (الوظائف والحكي والسرد والوحدات الفرعية والأساسية والعوامل: من ذات وموضوع ومساعد ومعارض وشخوص وعلاقات هذه الأخيرة بالأمكنة والأزمنة والتشاكلات، وغيرها من المستويات والعلاقات التي تكفل للنص السردي انسجامه ووحدته. في حين انصب الاهتمام في مجال الشعر على التكرارات والتنويعات في مجال الأصوات والموضوعات والصفات والمفردات وأصنافها والمركبات الكلامية وأنماطها وأنواع الجمل وسماتها والحقول الدلالية والعلاقة بينها والصور وأبعادها الجمالية والبلاغية والأبنية التي تضمن ذلك الانسجام والترابط والوحدة التي يسعى إليها الأديب، دون تجاهل علاقات هذه المقومات وتجلياتها بالمتلقي الذي لم يعد مستقبلاً فحسب، بل منتجا ومساهما في عملية إنتاج النص.

---

[8] يمكن الإشارة هنا إلى الأعمال الآتية:

- Introduction à l'analyse Linguistique de la poésie: J. Molino et J.Tamine (1983).
- Essais de Stylistique Structurale: M/ Riffatere: (1971).
- Sémiotique de la poésie: M. Riffaterre ; (1978).
- Sémiotique Structurale: A - J. Greimas: (1966).
- Figures: I - II - III: G. Genette: (1976).
- Introduction à la Sémiotique narrative et discursive: J. Courtes (1976).
- Le plaisir du texte. R. Barthes: (1972).
- Linguistique et poétique: D. Delas et J. Filliolet: (1973).

هكذا، إذن، نمت الدراسات المرتبطة بعالم النص في مفهومه الواسع[9] والجديد بتواز مع التطور الهائل الذي شهده الدرس اللساني بجميع فروعه. ومما ساعد على هذا الارتباط بين البحث الأدبي واللساني كون "استراتيجية التعامل هي نفسها استراتيجية لسانيات، بنيوية أساساً، تعتمد مقولات كبرى كالبنية والعلاقات والنموذج والتمييز بين الآني والدياكروني. إلا أن تعامل البحث الأدبي مع اللسانيات لم يتوقف عند حدود طروحات نظرية لسانية، بل إن الباحثين أنفسهم طوروا أجهزتهم المفاهيمية بتطور البحث اللساني كما هو الأمر لدى غريماس الذي أعاد توظيف مفاهيم النحو التوليدي، خاصة: التحويل/البنية العميقة/البنية السطحية"[10].

لقد أثمرت هذه العلاقة بين الدرس اللساني والأدبي نتائج كثيرة، ونظريات متنوعة ساعدت كلها على مزيد من الوعي بأبعاد النص الأدبي الجمالية. وإثراء التحاليل التي أفرزت بدورها اتجاهات عدة تسعى إلى فهم آليات وعوالم النص فهما أكثر دقة وشمولية. غير أننا سنكتفي، هنا، بالتطرق إلى اتجاهين كبيرين فقط، دون أن يعني هذا الاختيار أية مفاضلة معيارية تقلص من الإمكانات العلمية التي تتيحها باقي الاتجاهات الأخرى.

1 - 1 - الاتجاه "الشعري":

الشعرية فرع من فروع اللسانيات: تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية

---

[9] أنظر : المفاهيم معالم: د. محمد مفتاح (1999) ص 44 – 45. المركز الثقافي العربي البيضاء: 1999.

[10] أنظر مقال: "د. مصطفى غلفان: ضمن ندوة مكونات النص الأدبي: كلية آداب عين الشق: فبراير 1988 ص: 223.

لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[11]. بهذا التحديد حاول (ياكبسون) أن يزيل اللبس الذي قد ينشأ عن هذه التسمية، التي اقترنت في ذهن المتلقي بالشعر، مركزا على خاصية (المهيمن) منها في كل النصوص والخطابات والأجناس الأدبية، مشددا من جهة أخرى على العلاقة بين الشعرية واللسانيات، انطلاقاً من تحديد الموضوع والطريقة التي يعالج بها ضمن هذا المجال القائم على إجابة واضحة ومحددة عن سؤال محوري هو: "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ [وبالتالي] بما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول بين الدراسات الأدبية، [ذلك] أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزء من اللسانيات"[12].

إن المتتبع لمقوم (الوظائف)، الذي استند إليه ياكبسون، يدرك أنه وجه الدارس المحلل والمتلقي المشارك إلى موضوع غالباً ما لم يأخذ نصيبه من الاهتمام، رغم دوره الهام في إبراز جمالية العمل الفني، وتحديد درجة ومستوى (أدبيته) مقارنة بأعمال أخرى. ذلك أن هذه الجمالية، التي هي المطلب الأول في مثل هذه النتاجات، تتقوى كلما كانت الهيمنة الكبرى للوظيفة الشعرية مقارنة بالوظائف الأخرى: (إفهامية أو انفعالية أو مرجعية أو ميتالغوية)، خاصة وأنها تجد حضورها اللافت في جنس الشعر إذا ما قورنت بجنس القصة أو الرواية.

هكذا، نجد تودوروف يركز ضمن هذه اللسانية الشعرية على ما يسمى القوانين الشعرية (Les lois poétiques) التي ليست هي النص المقدم بل النص

[11] قضايا الشعرية: رومان ياكبسون: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون: ص 35.

[12] المرجع نفسه ص 24.

المفترض، الذي يساهم في إنتاجه المتلقي أيضاً بفضل تقديمه لقراءات محتملة، وافتراضات تملأ البياضات والفراغات النصية. وهكذا، جاءت "الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"[13]، على أن الأدب يشمل المنتج والمتلقي معاً في عمليات متنامية، وغير منتهية بل مفتوحة.

1 – 2 – الشعرية في التصور العربي:

إذا كنا نرفض أن نوازي بين التصور العربي للشعرية والتصور الحديث أو المعاصر لها، فإن ذلك لا يعني أن النقد العربي كان بعيداً عن هذا الفهم، بل إن في تلك الكتابات النقدية القديمة ما يشكل إرهاصات واضحة لوعي العرب بهذا المفهوم، ويكفي أن نذكر هنا بتصور النقد العربي لعمود الشعر: حيث شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، إلى غيرها من المبادئ التي تكفل للنص شاعريته أو شعريته في تصورهم قديما. ويمكن، في هذا الإطار، العودة إلى كتب مثل: (نقد الشعر لقدامة بن جعفر والشعر والشعراء لابن قتيبة وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي للوقوف على هذه المبادئ الشعرية التي تبين صورة ولو نسبية عن وعيهم بأبعاد شعرية الأدب.

إلا أنه من المبالغ فيه القول بأن الشعرية كما فهمها العرب آنذاك هي الشعرية التي انتهى إليها الغرب، لأن هذه الأخيرة ولدت في أحضان الدرس اللساني الحديث، المتميز بمقومات ومبادئ خاصة والتي لا شك أنها كانت غائبة في التصور العربي القديم.

[13] نفسه: ص: 23.

1 – 3 – شعرية د. كمال أبو ديب.

ينطلق د. كمال أبو ديب في تفسيره (للشعرية) من مفهومين أساسيين: الأول هو مفهوم العلائقية والثاني هو مفهوم الكلية. ذلك أن الشعرية لا تظهر إلا إذا اشتملت على هذين المفهومين. فمن خلالهما نحصل على بنية شاملة هي النص، في سياق علاقات منسجمة ومتفاعلة، ومفتوحة تشكل مستويات لغوية تتصل بالإيقاع والدلالة والتركيب، والرؤيا كلاً لا يتجزأ.

إن الشعرية التي يبحث فيها ومن خلالها أبو ديب هي التي تنشأ متكاملة وشاملة في بعدها العام غير الفردي أو المجزء.

إلا أن الأساس في تلمس هذه الشعرية تبقى هي اللغة، أي: هذه البنية اللغوية الكلية المتميزة، هذا ما يؤكده عليه أبو ديب، مستبعداً العناصر الخارجية: من طقوس وعقيدة وإيديولوجيا. أو كل ما يدخل في جانب التصور.

لقد كان أبو ديب يبحث عن الكلي والعلائقي والشمولي، من خلال اللغوي، هذا ما شدد عليه في المستوى النظري، مؤكدا أن "كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن معطيات العلاقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports)، ذلك أن الظواهر المعزولة، كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من (عبد القاهر الجرجاني وفردينان دوسوسير)، وانتهاء بـ(رولان بارت ويوري لوتمان)، وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال (كلود لفي ستراوس) (ورومان جاكبسون)، إنما تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظواهر. وإذا كانت الظواهر المعزولة لا تعني فمن الطبيعي أنها لا يمكن أن تشكل خصائص مميزة (distinctives) تصلح معايير لتقديم تحديدات دقيقة لفاعليات إنسانية معقدة كالشعر وطبيعة الشعرية.

هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي. إذ إن أيا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدور، إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية. والبنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها.

ويضيف مشدداً على مكونات البنية ومكون العلاقة التي تحكم عالم الشعرية قائلا:

"وانطلاقاً من هذا المبدأ الجوهري لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي: في بنية كلية. فالشعرية، إذن، خصيصة علاقية. أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية. سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا. لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[14]. معنى هذا أن الشعرية ترتبط بالكلي والسياق العام وليس بالفردي أو الجزئي، لأن الترابط والعلاقات هو الذي يخلق الشعرية.

وإذا كان أبو ديب قد أكد في تصوره النظري للشعرية على أنه يستنبطها من البنيات اللغوية، أي: من الحدث اللساني أو اللغوي الملموس، غير المجرد. إلا أننا نواجه في تطبيقاته التي قام بها على مجموعة من النصوص الشعرية (لأدونيس) و(امرئ القيس) و(النفري) في كتابات نثرية صوفية ونماذج شعرية، بحديثه عن الطقوسي، والعقدي وصولا إلى الرؤيا، بمعنى أنه ينتقل من البحث في البنى اللغوية إلى البنى المجردة، أي: التصورات والرؤى التي تمكن من ولوج العالم الداخلي للشاعر، ومعرفة نظرته للعالم التي تختلف من ذات إلى أخرى، حيث نحصل دائماً على مسافة توتر أو فجوة بين هذه الرؤى والذوات، سواء على مستوى البنيات اللغوية التي تخرق العادي وتنزاح عن المألوف (اللغوي)، أو على مستوى الرؤية التي تخرق أفق انتظار المتلقي وتخيب توقعه، فتحدث الدهشة، وتنشأ

---

[14] من كتابه في الشعرية: د. كمال أبو ديب: مؤسسة الأبحاث العربية ط 1، بيروت 1987..

الغرابة والعجب، لتتشكل في النهاية ملامح الشعرية. لكن ذلك رهين بالحسم في بعد ومستوى أعمق، حيث "يبقى للفجوة، مسافة التوتر بعد آخر: هو الفضاء الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي. هذا الفضاء هو أيضاً تجسيد للفجوة مشحون بها، مشغول بها. كل نص يتحرك في هذا الفضاء وفيه يعني. كل نص يطرح إشكالية القراءة - التلقي على تفاوت وتغير في درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية. ولقد أدرك (رولان بارت) هذه النقطة بامتياز، إذ فصل بين نص "اللذة"، ونص "الغبطة": بين درجتين من الحدة في إثارة الإشكالية، واصفا إياهما في مقطع، لا أجد خيرا منه لتجسيد مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في هذا المستوى من تجليه - بين النص - والمتلقي. يقول "بارت": "نص اللذة: النص الذي يرضي، يملأ، يمنح النشاط والفورانية. النص الذي يأتي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. نص الغبطة (الهزة): النص الذي يفرض حالة من الضياع والفقدان. النص الذي يزعج، يخلخل افتراضات القارئ التاريخية والثقافية والنفسية، وانسجام أذواقه وقيمه وذكرياته، واطرادها، ويصل بعلاقته مع اللغة إلى نقطة التأزم"[15].

نستشف من هذا النص أن (د. كمال أبو ديب)، لم يستطع أن يخفي دور قنوات أخرى أو مستويات أخرى في إبراز الشعرية، مستويات لا ترتبط مباشرة بالنص كبنية مغلقة، وإنما تتصل بجانب التصور والرؤيا وزاوية النظر، وشروط التلقي، وأنواع القراءة، إلى غيرها من العناصر التي لا بد من مراعاتها ونحن نبحث عن شعرية سماتها العلائقية والكلية والانفتاح.

ومما يؤكد انتقال د. كمال أبو ديب من مجال البنى اللغوية المحدودة، التي شدد عليها في تصوره النظري الأول، إلى دراسة المفاهيم والتصورات والرؤى المتضمنة في هذه الأشكال اللغوية التعبيرية، هو هذه التطبيقات التي أنجزها لمجموعة من النصوص الشعرية القديمة والحديثة: بحيث نجده يناقش ظاهرة

[15] نفسه ص 83 - 84.

الإيديولوجيا والثورة في قصيدة شعرية حديثة للشاعر عبد الوهاب البياتي "الفن للحياة" يقول فيها:

"سأدوس في قدمي
دعاة الفن والمتحذلقين
وعجائز الشعراء
والمتسولين
وأحطم الأشعار فوق رؤوسهم
فدم الحياة
يجري بأعراقي
وإني لن أخون
قضية الإنسان، إني لن أخون
فلتذهبي يا ربة الشعر الكذوب إلى الجحيم
فأنا هنا أستلهم الأشعار من حي العظيم".

بحيث يعيب على الشاعر عدم تحقيقه لما يسميه: مسافة التوتر أو الفجوة على صعيد البنيات اللغوية ويعتبر هذه القصيدة غير ثورية، لأنها لم تجسد ثورة كلية شاملة، ليس على الصعيد الرؤيوي فحسب؛ ولكن في كافة البنيات اللغوية. يقول: "وكل شعر ثوري لا يقول (لا) بهذه الشمولية والجذرية هو شعر لا ثوري يتعكز على ساق واحدة في مسيرته في العالم، بل إنه قد ينقلب في النهاية ضد الفاعلية الثورية، لأن للأشكال وللغة خصائصها العقائدية (الإيديولوجية). أي أنها ليست "أوعية" للرؤيا، بل نقلة لإيديولوجية محددة. وإذ تظل على طبيعتها التقليدية الراسخة، فإنها في النهاية ترسخ البنى الإيديولوجية التقليدية ذاتها، التي يفترض أصلاً أنها تأتي ثورة عليها، وتفرغ الموقف الثوري من ثوريته"[16].

[16] نفسه ص 77.

هكذا، يتحول د. كمال أبو ديب من الأشكال اللغوية المحصورة والمحددة إلى الإيديولوجيات والتصورات غير المحصورة، بل المفتوحة. وفي ذلك مفارقة واضحة بين ما أقره نظريا وما أنجزه واقعيا.

وإذا كان د. كمال أبو ديب قد عاب القصيدة الأولى، فإنه احتفل بقصيدة لأدونيس: لأنها حققت في نظره، هذه المسافة من التوتر أو الفجوة: تجربة ولغة ودلالة وصوتا وإيقاعا.

والقصيدة هي التي يقول فيها أدونيس:

" حينما أغرق في عينيك عيني

ألمح الفجر العميقا

وأرى الأمس العتيقا

وأرى ما لست أدري

وأحس الكون يجري

بين عينيك وبيني".

يقول د. كمال أبو ديب معقباً على هذا النمط من القصائد: وهكذا تكون الشعرية: التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، أحد أوجه الاستقطابية الأبرز، وتنسيق العالم حولها (تجربةً ولغةً ودلالةً وصوتاً وإيقاعاً). ودراسة الشعر عبر تاريخه، تظهر أنه: 1 - تناول لهذا اللاامتجانس. 2 - تنظيم له في قطبين يسود كلا منهما تجانس نسبي، ويسودهما من حيث هما مكونان لبنية واحدة، توتر داخلي، حاد"[17].

ومن الأمثلة الدالة على تطبيقات د. كمال أبو ديب لمفهوم "الشعرية"، تمييزه بين الثورة الإيديولوجية والثورة اللغوية (الحقة)، في هذا المقطع الشعري للشاعر عبد الوهاب البياتي، حيث هذا الأخير كان لا يزال يبحث عن ثورة لغوية تتجاوز الثورة الإيديولوجية في قصيدة: "العرب اللاجئون".

[17] نفسه ص 94.

"العار للجبناء

للمتفرجين

العار للخطباء من شرفاتهم

للزاعمين

للخادعين شعوبهم، البائعين

فكلوا، فهذا آخر الأعياد، لحمي

واشربوا يا خائنون "[18].

فهذا المقطع لا يتوفر على ثورة لغوية، فنية، تتجاوز المألوف والمعطى (الواقعي)، ولكن ثورته تحققت على مستوى الإيديولوجيا فقط. وشتان بين الثورتين: بين أن تثور على مستوى الموقف الفكري، وبين أن تنجز ذلك على مستوى اللغة (الشعر).

وعلى نقيض ذلك، فقد وجد د. كمال أبو ديب في قصيدة أدونيس نموذجا للشعر الثوري في بنية اللغة الشعرية، رغم بساطة كلماتها: والقصيدة هي:

"قد تصير بلادي"

"ها أنا أتسلق أصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرب عنها

لأراها

فغدا قد تصير بلادي".

فبعد أن أشاد (د. كمال أبو ديب) بهذا المقطع، ختم تعليقه بالقول: "إن القصيدة تخلق مسافة التوتر الحادة عبر حركة انتقال من الانتهاء إلى اللاانتماء، ومن اليقينية إلى الشك، ومن التأكيد إلى الاحتمال. وكل ذلك في إطار هذه اللفتة

[18] نفسه ص 75.

الباهرة التي تعيد صياغة العلاقة بين أنا / بلادي، وتعيد تحديد غائية الحركة الأولى (التسلق والتخلص والتغرب) وتجعلها شيئا يحتمل أن ويحتمل ألا"[19].

لقد حاول د. كمال أبو ديب أن يستفيد من نظريات وتصورات مجموعة من النقاد والباحثين في مجال الشعرية، بدءا من (عبد القاهر الجرجاني)، خاصة في نظريته عن (النظم)، مرورا بالبنيويين كتودوروف، والشكلانيين كجاكبسون، إلى الأسلوبيين كريفاتير، وغيرهم. وهو في إفادته هاته كان مهووسا بإخراج النقد والدراسات العربية للنصوص من الدراسات التاريخية والانطباعية التجزيئية إلى دراسة شمولية أو تكوينية، تضع النص في مجاله الخاص والمحدد بآليات واضحة وممنهجة، ولكنها تبقى مفتوحة، تسائل الحاضر والغائب، والغابر والظاهر، والسطحي والعميق، مؤكدا أن الشعرية كل لا يتجزأ، ووحدة لا تقبل الانفصام. وقد كان في محاولته هاته منتجا، مجتهدا رغم بعض الهفوات التي طبعت عمله في الشعرية، خاصة في مستوى اختيار المتون موضوع التطبيق والحماسة الزائدة لبعض الأصوات الشعرية مقارنة بغيرها.

1 – 4 – شعرية د. أدونيس:

يفرق (أدونيس) في مؤلفاته التنظيرية: بين ما يقوله التاريخ، وما ينجزه الشعر: فإذا كان التاريخ العربي يقول المتماثل والمتشابه، والموحد، فإن الشعر ينجز المتمايز والمختلف. وإذا كانت الأبحاث والدراسات قد اهتمت بالمستوى الأول (التاريخي)، أي: المتشابه والموحد؛ فإن المختلف ظل مجهولا، أو على الهامش.

لقد راهن على هذا المختلف والمتميز الذي ينبغي البحث فيه أساساً، لأن فيه تكمن الشعرية والجمال. وهذا التميز في رؤية أدونيس هو الذي حفزه من جهة إلى

[19] في الشعرية ص 78 – 79.

إقامة مشروع إعادة قراءة هذا النقد، ومن جهة أخرى إلى تطبيقه واختباره على متون متنوعة.

كان المشروع الأول عبارة عن دراسة مفصلة، بعنوان: (الثابت والمتحول)، وأما المشروع الثاني فهو تطوير للمشروع الأول، وتجسد في بحوث ودراسات عن (الشعرية العربية). هذه الشعرية التي تظهر أساساً في الثنائيات الآتية:

1- **الشعرية والشفوية الجاهلية.**
2- **الشعرية والفضاء القرآني.**
3- **الشعرية والفكر.**
4- **الشعرية والحداثة.**

أ- الشعرية والشفوية الجاهلية

ففي تحديده للعلاقة بين **الشعرية والشفوية** يقول: "ولد الشعر الجاهلي نشيداً، أعني أنه نشأ مسموعاً لا مقروءاً، غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي، وكان موسيقى جسد. كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام، فهو ينقل الكلام وما يعجز عن نقله الكلام. وفي هذا ما يدل على عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعذر الكشف عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعذر تحديده"[20].

بمعنى أن الطريق إلى اكتناه الشعرية الجاهلية يبدأ أولاً من اعتبار هذا الشعر صوتاً، نشيداً، موسيقى وليس حروفاً أو خطوطاً مكتوبة. إن روح الشعر الجاهلي تكمن في أصواته، في الصدى والأثر الذي يتركه في السمع، فيؤثر في القلب والعقل معا، بعد أن يحرك المشاعر كلها.

وهكذا، فالشاعرية الجاهلية تكمن في المقام الأول في طريقة وأسلوب التعبير، وليس في مضمونه الذي هو طريق آخر في شعريات أخرى. إن الابتكارات أو

[20] ص 5 – 14 الشعرية العربية أدونيس: ط 2 دار الآداب – بيروت 1987..

الإنجازات التي يقوم بها الشاعر تكمن أساساً في أسلوبه الخاص والمتميز في أداء هذه المضامين أو المحتويات أو الرؤى، أي: من جهة، في طريقة الإفصاح أو التعبير، ومن جهة أخرى، في الكيفية التي يشد بها المتلقي أو القارئ، والنتيجة التي نستشفها من تقييم الشعرية الجاهلية هي أن القول الشعري الجاهلي: يتميز بـ: وحدة القول وتعدد القول: المضمون واحد، والأسلوب متعدد. ومما يؤكد أهمية الشفوية الجاهلية، أو الإنشاد الجاهلي، هو تلك التقاليد التي كانت تصاحب عملية قراءة الشعر أو أدائه.

وقد انتهى إلى أن الشفوية خاصية ميزت العرب عن غيرهم من الأمم نظرا لتميزهم: في الأداء الإيقاعي والإنشاد الشعري البارع هذا الأخير الذي وسم التجربة العربية القديمة بميسم الشفوية الشعرية الموسيقية، وهو ما لم يتم لغيرهم. ولقد أرجع هذا التميز إلى دور الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يعتبر المنظر الرئيس للشفوية الشعرية العربية، فهو الذي استنبط القوالب الإيقاعية التي تضبط هذا الشعر.

إضافة إلى الجاحظ الذي نظر لمبدإ الفصاحة العربية التي هي بؤرة الشعرية، مؤكدا أن الأسلوب هو الذي يمنح الشعرية، لأن المعاني مشاعة، أما الأسلوب فهو خاص. وبما أن العرب لديهم ملكة القول والفصاحة في التعبير الفطري، فقد أنجزوا نوعاً خاصاً من الشعرية.

ب – الشعرية والفضاء القرآني:

لقد كان لظهور النص القرآني الأثر الواضح في تصور العرب (للشعرية)، فالقرآن لم يكن فقط ثورة في مجال القيم والأفكار والرؤى، ولكن كان إلى جانب ذلك ثورة في مجال اللغة والأسلوب، أي: في شكل التعبير، بمعنى أننا أصبحنا أمام شعرية أخرى، لا تجعل الشفوية النابعة من الفطرة والبديهة هي المنبع، وإنما غدا التأمل والتدبر والرؤيا، أساساً لإبراز هذه الشعرية. وقد اتضح هذا في كتابات العديد من النقاد: من أبرزهم:

1- **أبو عبيدة في كتابه: (مجاز القرآن).**
2- **الفراء في كتابه: (معاني القرآن).**
3- **ابن قتيبة في كتابه: (مشكل القرآن).**
4- **الرماني في كتابه: (النكت في إعجاز القرآن).**
5- **الخطابي في كتابه: (بيان إعجاز القرآن).**
6- **الباقلاني في كتابه: (إعجاز القرآن).**

وقد أكدت هذه المؤلفات على السمات المميزة للنص القرآني، والتي تكمن في لغته ورؤيته للأشياء إلى درجة الإعجاز، أي إلى المستوى الذي يجعله نصاً متفرداً عن كل النصوص والخطابات، والتي من ضمنها الشعر العربي نفسه.

إلا أنه إذا كان هؤلاء النقاد قد أكدوا على إعجاز القرآن في كل مستوياته، فهم قد قارنوا بينه وبين الشعر، لإظهار تفوق القرآن. إن في هذه المقارنة إقراراً بتميز النص الشعري، وتأكيدا على أهميته، بل إن من النقاد من كان يستشهد بالشعر في إبراز بعض المستويات أو القضايا البلاغية في النص القرآني.

لقد كانت (الجمالية) إحدى السمات التي ميزت النص القرآني، إلى جانب جمالية المحتوى وعمق الرؤيا. كما أن جمالية النص القرآني حددت في لغته ومضمونه معا: أي في شفويته وكتابيته.

هذه الكتابة التي أكد عليها عبد القاهر الجرجاني في مؤلفيه "أسرار البلاغة" "ودلائل الإعجاز"، فيما عرف بنظرية (النظم)، الذي هو تفاعل بين جمالية اللفظ والمعنى: أوالتعبير والمحتوى.

هكذا، يخلص إلى أن الشعرية في التصور العربي لها مصدران متفردان القرآن والشعر.

ج – الشعرية والفكر:

حدد (أدونيس) علاقة الشعر بالفكر انطلاقاً من زوايا ثلاثة، هي: علاقة النقد بالشعر العربي، وعلاقة الشعر بالنظام المعرفي ذي المنحى العربي الإسلامي

سواء في البلاغة أو الفقه أو اللغة. ثم علاقة الشعر بالنظام الفلسفي (الأرسطي - اليوناني)

- علاقة النقد بالشعر استند هذا النقد إلى مقاييس جامدة. تتشبث بالمتماثل والمتشابه، دون أن تنظر إلى المختلف والمتميز من هنا، كان النقد العربي يؤكد على أن تظل الشعرية العربية على مر العصور وتغير الأزمنة منسوجة أو تابعة لنموذج أول سابق. هو النموذج الجاهلي الشفوي. بل إنه حتى داخل هذا النمط من الشعر لم ينظر فيه إلى المختلف. وظل التركيز على المتماثل يضاف إلى هذا أن كل تجربة شعرية حاولت الخروج على هذا النموذج إلا ووصفت بالانحراف المخل بطريقة الأوائل (النموذج)، ونعتت بكونها غامضة ومعقدة وشاذة. يقول (أدونيس) موضحا ذلك "وحينما رأى هذا النقد عند هذا الشاعر أو ذاك ميلا إلى الفكر، بشكل أو آخر، كان يعده انحرافا يسميه حينا بالغموض، وحينا بالتعقيد، وحينا بالإغراب، وحينا بالمحال، أي الذي حاد عن الحق وهي كلها صفات كان يطلقها للغض من قيمه الشعرية. بل إن بين ممثلي هذا النقد من أخرج (أبا العلاء المعري)، مثلاً، من دائرة الشعر، تمسكا بمقاييس تلك الطريقة، وسموه بالحكيم. ووقفوا من المتنبي قبله موقفا مشابها. وسموا "أبا تمام" قبلهما "مفسدا" للشعر العربي و"طريقة العرب". مما يفيد أن النقد كان متشبثا بنموذج واحد، لا يمكن أن يعرف تحويرا أو تجديداً، يكشف أي تميز في طريقة الأداء أو الرؤية أو الفكر.

- أما الشعر والنظام العربي فكان يحدد من خلال ما كان يقدمه من فائدة أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، كما أنه كان محكوما بالرؤية الدينية، حيث تم حصر أو تضييق الشعرية بتحكيم هذه المقاييس الخارجية عن الشعر، تجربتهم النقدية وتقييمهم لشعرية أبي نواس والنفري وأبي العلاء المعري.

د - الشعرية والحداثة:

يربط أدونيس عن وعي عميق بمفهوم الحداثة الشعرية إلى إرث ثقافي وفكري يمجد الأصول، ويدعو إلى الاحتذاء، ويناهض التجديد والتحديث، مما انعكس سلباً في الجانب اللغوي والشعري، بل والتصوري والفكري.

فمن الناحية الشعرية - الفنية، أدت هيمنة الثقافة الأصولية إلى العودة إلى القيم الشفوية الجاهلية، فلم يكن معظم الشعر الذي كتب في عصر "النهضة" إلا ترسيخا احتفاليا لهذه العودة. ثم إن معارضة القديم، بحجة التجديد، لم تستند إلى الحداثة العربية كما تجلت عند أبي نواس وأبي تمام، وفي الكتابات الصوفية، وإلى التنظير للغة الحداثة الشعرية كما تجلت عند الجرجاني، وإنما استندت إلى حداثة الشعر الغربي استناد اقتباس ومحاكاة"[23].

إن حداثة الشعرية العربية لم تستطع أن تقيم قطيعة نوعية مع الأشكال السابقة، بل ظلت خاضعة لتبعية قديمة، اعتبرتها هي الأصل والنموذج التام. ثم إن الشعرية العربية سقطت في تبعية أخرى، حينما راحت تبحث عن التجديد في شعرية غربية مختلفة، دون أن تقوم بعملية تمييز وتقييم دقيق لمستوياتها وماهيتها ومقاصدها..

وبالرغم من ذلك، فأدونيس لا ينكر انبهاره بالحداثة الغربية، مؤكدا أنه تجاوز هذا الانبهار إلى ممارسة نقد لهذه الحداثة الغربية نفسها، مستفيدا من تقنيات القراءة، وحسن الإصغاء، ودقة التوظيف ليعيد قراءة الشعرية العربية، في ضوء أدوات وآليات حديثة، راعت خصوصية النص العربي؛ الشيء الذي سمح له باكتشاف منابع الشعرية العربية على نحو متميز على التصورات السابقة. وليس أدل على ذلك من قوله " أحب أن أعترف بأني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أني كنت كذلك بين أوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك. وقد تسلحوا بوعي وبمفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا

---

[23] نفسه ص 84.

استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة (بودلير) هي التي غيرت معرفتي (بأبي نواس)، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة (مالارميه) هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند (أبي تمام). وقراءة (رامبو) و(نرفال وبريتون) هي التي قادتني إلى اكتشاف (التجربة الصوفية) بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند (الجرجاني)، خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية"[22].

نستنتج، من ذلك، أن الشعرية العربية في حداثتها الأصيلة قد تجسدت في ثلاثة أبعاد عند (أدونيس)

- البعد الأول: هو البعد المدني والحضري بقيمه ورموزه، مقابل الصحراء أو البادية. وهذا ما أفصح عنه وأرساه على نحو فريد شعر أبي نواس.
- البعد اللغوي – المجازي: أو بلاغة المجاز مقابل بلاغة الحقيقة، وهذا ما تجلى في شعر أبي تمام والكتابة الصوفية (النفري – أبي حيان التوحيدي بخاصة).
- البعد التفاعلي والتلاقح مع الثقافات الأخرى: فهما، وتقويما، وتوظيفا، وإنتاجا، وهو ما تجلى في كتاباته التنظيرية والنقدية (الثابت والمتحول) أساساً.

غير أن اللافت في هذا التصور، الذي انتهى إليه أدونيس، هو هذا الانبهار الشديد بمنجزات الشعرية الغربية، التي لم يستطع التخلص من أسرها رغم هذا النقد الذاتي الذي كشف عنه. إذ لا يمكن أن نبحث عن مقاييس أو معايير أخرى للشعرية خارج إطار هذه الهيمنة الغربية، لاسيما في ظل إقرار أدونيس نفسه بخصوصية التجربة الشعرية العربية القائمة على الإيقاع والشفوية.

---

[22] نفسه: ص 86.

2 - الاتجاه الأسلوبي:

إذا كان دوسوسير قد ميز بين الكلام (Parole) واللغة (Langage) واللسان (Langue)، فإن شارل بالي قد استثمر هذا التمييز لينتج أسلوبية خاصة "أسلوبية وصفية (Stylistique discriptive) تركز على العلاقة التي تصل الكلام الذي هو خاص باللغة التي هي عامة عند كافة الناس، بالإضافة إلى ظاهرة (الاختيار) لدى المؤلف والتي توجه المحلل خلال دراسة الأدب. وقد اعتمدت هذه الأسلوبية على مفهوم (الخرق) أو (الانزياح) كأساس لكشف شعرية الأدب، وتمييز المبدعين ومستوى نتاجاتهم في درجات متفاوتة تبعا للغة المستعملة وكيفيات تمظهرها في الخطاب[23]. وقد أكد ميكائيل ريفاتير على هذه العلاقة والطرائق الكفيلة بتحقيق وصف منتج بالقول: "وبحكم القرابة بين اللغة والأسلوب، فإن من المؤمل استخدام المناهج اللسانية في الوصف الدقيق الموضوعي لمسألة الاستعمال الأدبي للغة. ولا يمكن لهذا الاستعمال، باعتباره الوظيفة اللسانية الأكثر تخصصا وتعقيدا، أن يهمل من قبل اللسانيين"[24].

غير أنه لابد من التمييز بين أسلوبيات، إذ منها ما يؤكد على المؤلف من خلال أسلوبه الفردي الخاص، ومنها ما يمزج بين أسلوب المؤلف والسياق، دون إهمال دور المتلقي، وهذه هي التي يدعو إليها (ريفاتير) وإن كان هذا الأخير يعتبر أن "الخلاف بين الأسلوبيات اللسانية والأسلوبيات الأدبية هو خلاف ظاهري

---

[23] من أهم الدراسات في هذا المجال نذكر:

- La stylistique: Pierre Guiraud (1963).
- Rhétorique et Littérature: Kibédi Varga (1970)
- Les constantes du poème: Kibédi Varga(1977).

[24] معايير تحليل الأسلوب: ميكائيل ريفاتير: ترجمة د. حميد لحميداني: ص 16، منشورات دراسات سيميائية لسانية أدبية – دار النجاح الجديدة البيضاء 1993.

أكثر منه خلافاً واقعياً. ذلك لأن الأسلوبيات اللسانية عنده تمثل الإطار النظري، وأن الأسلوبيات الأدبية تمثل المادة التطبيقية في نقد الأسلوب. وعلى هذا، فإن الأسلوبيات اللسانية لابد أن تعتمد على النصوص الأدبية من أجل استنباط الخصائص الأسلوبية للغة التي تعد الموضوع الرئيس للسانيات الحديثة. وإن الأسلوبيات الأدبية لابد أن تعتمد في تعريفاتها ومقولاتها ومبادئها على اللسانيات لكي تكون أكثر منهجية وموضوعية"[25]. إلا أن هذا التصور لا ينبغي أن يحجب عنا كثيراً من الاختلافات، بخاصة تلك التي تهم الجوانب التقنية في التطبيق على النتاج اللغوي. وذلك مثل الأسلوبية البنائية التي تركز على الإحصاء والجدولة كأسس محورية في عملية التحليل واستخلاص النتائج. كما هو الحال عند (بيير جيرو)[26]. ثم إننا نجد نمطا آخر من الأسلوبية قد استفاد أصحابه من اللسانيات التوليدية لتشومسكي حيث تم توظيف النحو التوليدي في تحليل الأدب. وقد ظهر ذلك جليا في أعمال (غريماس) من خلال توظيفه لمفاهيم لسانية مثل: البنية العميقة والبنية السطحية والعلاقات والتحويل، بالإضافة إلى المفاهيم السابقة في اللسانيات الوصفية، مثل: الدراسة التزامنية والدراسة التعاقبية.

أما الأسلوبية التكوينية (Génétique) فتحاول أن تستفيد من الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية لفهم وتحليل الأدب متجاوزة بذلك أسلوبية (رولان بارث) التي تركز على الجانب الفردي في الأسلوب، لاسيما في تمييزه بين (الكتابة) التي هي جماعية، ودرجتها (صفر) والأسلوب الذي هو خاص من إنتاج مبدع متميز بلغته وأسلوبه وعالمه الجمالي الفردي الذي لا تتحكم فيه قضايا

[25] الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية: د. مازن الوعر: عالم الفكر: ص 145، يونيو 1994.

[26] من أهم المؤلفات الهامة في هذا المجال:

- La stylistique (Pierre Guiraud) (1963).

وهموم الجماعة. مادام الأهم عند بارت هو: كيف وبأي أداة يعبر المؤلف وليس عن أي مضمون يعبر[27].

وإذا ما حاولنا تتبع الاختلافات القائمة بين هذه التصورات الخاصة بهؤلاء المحللين والباحثين، فإننا نجد أنها لا تقف عند مستوى الآليات فحسب، بل تشمل أيضاً التصورات التي كانت تمس مفهوم النص كذلك. فإذا كان (تودوروف) و(ياكبسون)[28] يعتبران (النص) وحدة (مغلقة)، فإن (جيرار جينيت)[29] يعتبره نصاً (مفتوحاً)، لأنه مزيج من (نصوص) متنوعة من حيث الجنس والشكل والمحتوى وهو ما يسميه (جامع النص)، استناداً إلى ما كانت تطلق عليه (جوليا كريستيفا) (التناص)[30]، إذ النص ثمرة لتداخلات نصية، كل نص يستمد وجوده وحياته من نصوص أخرى.

وهذا ما حاولت دراسات تحليلية أخرى أن تستثمره في مسعى لإنتاج مقاربات خصبة للنص، مستفيدة مما انتهت إليه اللسانيات التداولية

[27] أنظر لمزيد من الإيضاح مؤلفات رولان بارث:

- Critique et vérité (1966).
- S/Z(1970)
- Le plaisir du texte (1973)
- Le degré zero de l'écriture (1979).

[28] أنظر الشعرية: تزفيطان تودوروف: ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - ص 35. دار توبقال: المغرب ط 2 - 1990.

وقضايا الشعرية: رومان ياكبسون: ترجمة محمد الولي ومبارك حنون: ص 19 - 78. دار توبقال المغرب 1988.

[29] يمكن العودة إلى عملين هامين في هذا المجال لجيرار جينيت: هما

- Introduction à l'architexte: G Genete (seiul) (1979)
- Palimpsestes (seiul) (1982).

[30] أنظر: - Recherche pour une semanalyse: Julia Kristéva: P: 92 - 93.

واللسانيات السياقية ولسانيات التلقي مع (إيزر وياوس وريفاتير) وغيرهم ممن اعتبروا (النص) نتاجا مشتركا بين المؤلف والقارئ، لذلك دعوا، من جهة، إلى تجاوز التحديد الضيق للأثر الأدبي، ومن جهة أخرى الاستناد إلى تحليل لساني تداولي وسياقي يتجاوز دلالة (الجملة) إلى دلالة (الخطاب) بكل مكوناته من لغة ومقاصد مؤلف وسياق وشروط مقام وتداول وتلق، وذلك بالتركيز على مقولات أساسية مثل: المقصدية والبؤرة والمحاور والعوامل والعلاقات والبرامج السردية، إلى غير ذلك من المقومات المحورية في تحليل الخطاب.

ويمكن القول إن دراسات غريماس وديكرو وبورس وإيكو من أهم ما أنتج في هذا الفرع من اللسانيات التي أثرت بدورها نمطا آخر من التحليل يهتم أساساً (بشكل المعنى) وكافة الأشكال الرمزية والعلاماتية، سواء كانت لغوية أم سمعية أم بصرية أم إشارية أم ذوقية[31]. أضف إلى ذلك أن من مميزاتها الأساسية أنها لا تبحث في المرجع (Le référent) ولكنها تفسر (المدلول) (Le signifié) والعلاقات (Les rapports).

لقد نجحت دعوى كل من (ديكرو وبورس وغريماس وجينيت وتودوروف وكريستيفا وإيكو) القائلة بضرورة تحليل أشكال أخرى غير لغوية مثل: الشكل البصري والإشاري والذوقي والبحث في دلالات هذه الأشكال،فاتسع بذلك مجال البحث والتحليل من اللغة التي كانت مهيمنة إلى العلامات على اختلافها أي في كل رسالة (Message) تحدث تواصلا (communication) ممتدا.

[31] لقد بدأت إرهاصات الاتجاه السيميولوجي تبرز منذ أن نبه سوسير إلى انه بالإمكان أن تتصور علما يدرس حياة العلامة في الحياة الاجتماعية: أنظر لمزيد من التفصيل:

- Cours de linguistique générale: F. Saussure (1974).
- ما هي السميولوجيا: بيرنار توسان: ترجمة محمد نظيف (1994). ط. 1 – دار إفريقيا الشرق – المغرب 1993.

لقد أفاد غريماس المحللين فيما يعرف (بعلم دلالة المعنى)، خاصة في مجال السرد، حيث يرى أنه من الضروري الاستناد إلى ما أسماه العوامل (Les actants) وهي: (الذات والموضوع والمساعد والمعارض) والتي اتضحت فيما عرف بالبرامج السردية[32]. كما أكد أمبيرتو إيكو على ما أسماه (العمل المفتوح)، حيث اعتبر كل إنجاز منسجم ومحكم عملاً مفتوحا على قراءات عديدة منتجة، لأنه قائم على عناصر فنية رمزية، تتيح إمكانية تنوع القراءات والمقاربات. فالمؤلف، حسب إيكو، يقدم نصا ناقصا على المتلقي أن (يتمه) ويسد (فراغاته)[33].

[32] أنظر : مؤلفات غريماس الآتية:

- Sémantique structurale (1966).
- Les Acquis et les projets: Introduction à la sémiotique narrative et déscursive: (1976).

[33] أنظر لمزيد من الإيضاح أنظر كتابي: إيكو:

- L'œuvre ouverte (Seuil) (1965).

Et la Structure absente (Mercure de France) (1972).

3 - النموذج اللساني في الدراسات العربية:

لقد تنبه الدارسون العرب إلى ضرورة الإفادة من منجزات الدرس اللساني الذي بلغ ذروته في البلاد الغربية. فنادوا بدورهم إلى التخلي عن الأساليب (القديمة) في تحليل الأثر الأدبي، استناداً إلى السياق الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو مفاهيم الابتكار أو السحر أو الخوارق التي يصعب تحديد بنياتها وأسرارها والاهتمام أكثر بالإبداع ذاته.

فكان طبيعيا أن ينخرط هؤلاء الدارسون والباحثون والمحللون في هذا السياق غير التحول إلى مناهج تدرس الأدب من داخل بنياته ومكوناته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، وحللوا مستوى الوظائف والسرد والعوامل والمعنى والبرامج السردية وغير ذلك من المستويات والوحدات التي تشكل عالم الشعر أو السرد، والتي انبنت بدورها على ركائز لسانية في الأساس.

إن إفادة الباحثين من هذه المناهج (الحديثة)[34] قد أفرز أساليب وطرائق تحليل مختلفة، ومتنوعة، لكنها كلها تحاول أن تعيد الاعتبار للنص من حيث هو لغة، تتميز بخصائصها النوعية التي (تفارق) السياسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي، لتشكل عالمها المتفرد، الذي يلزم تعاملاً (علمياً) وتحليلاً (خاصاً) لا خلط فيه بين المبادئ، ولا مزج فيه بين النظريات المتباعدة من حيث المبدأ والتصور.

---

[34] نقصد بالمناهج (الحديثة) هنا تلك المناهج التي انتقدت التصور القديم للأدب باعتباره (انعكاسا) للواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي أو النفسي، وقالت (باستقلالية) الأدب، ودعت إلى البحث عن (الأدبية) (Littérarité) وقد كان نقطة انطلاق هذا التصور ... (1915 - 1930)

ولقد كان هذا التطور المنطلق الذي سارت منه (الشكلانية) بوصفها النموذج الذي عكس هذا التحول الهام، فبدأ تركيزها منصبا على تلافي الوضعيات التي كانت عليها المناهج السابقة "حيث كان الأدب لا يزال حسب عبارة (فيسيلوفسكي) "أرضا لا مالك لها" وهذا هو السبب الذي كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلانيين والمناهج الأخرى، كما كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقائيين أمرا مستحيلا. إن الشكلانيين، في اعتراضهم على المناهج الأخرى، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة.

لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات (Objets) الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى"[35]. معنى هذا أن الهم الأول الذي أصبح يشغل الدارسين هو (النص) أو (داخله)، بدل البحث فيما هو خارجه، متوسلين في بلوغ هذا المسعى بآليات ومفاهيم لسانية، أكدت نجاعتها وإجرائيتها في اكتناه كثير من القضايا اللغوية والأدبية التي كانت من قبل مستترة أو خارج الدراسة والتحليل، مثل البنية السطحية والعميقة، والمحور الاختياري والتوزيعي والعلاقات والأنموذج والمحور التزامني والتعاقبي والتحويل والعوامل والبرامج. إلى غيرها من المفاهيم الأساسية في تحليل ودراسة الأدب سواء كان شعراً أم سرداً. بل إن من الباحثين العرب من اتخذ من الدرس اللساني طريقا لإعادة قراءة التراث، كما هو الحال في مشروع د. عبد السلام المسدي (المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال البيان والتبيين) (1976) و(الفكر اللساني في الحضارة العربية): (1981) و(التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس) د. حمادي صمود (1978) و(مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب). د. الهادي الطرابلسي

---

[35] نظرية المنهج الشكلي: (نصوص الشكلانيين الروس): ترجمة إبراهيم الخطيب: ص 35. الشركة المغربية للناشرين المتحدين – المغرب 1982

(1978). و(نحو قراءة جديدة لنظرية النظم عند الجرجاني): د. احمد المتوكل (1977). و(الاتجاه الوظيفي في تحليل اللغة): د. يحي أحمد يحيى (1989) و(اللسانيات واللغة العربية): د. عبد القادر الفاسي الفهري (1985).

غير أن اللافت للانتباه هو تلك الدراسات التي حاولت أن تستلهم النموذج اللساني، لتطبيقه في تحليل أعمال شعرية وسردية مختلفة.

فإذا كنا نقر بأهميتها في تعريف القارئ بالنظريات اللسانية الحديثة، فإننا نتساءل عن (الكيفية) التي تم بها نقل هذه النظريات، ومبررات (الاختيار) و(النتائج) التي تم تحقيقها في هذا المجال، خاصة في مثل أعمال: د. حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) ((1976). ود. حمادي صمود (النور في شعر مصطفى خريف) (1976). ودة. خالدة سعيد (النهر والموت للسياب: دراسة نصية) (1978). حيث نلمس بوضوح حضور النموذج اللساني البنيوي الوصفي بخاصة في أصوله الأولى، دون الالتفات إلى النماذج اللسانية الأخرى، وبخاصة النموذج التوليدي (شومسكي) (1957). هذا الأخير الذي حضر بشكل لافت للانتباه في أعمال د. كمال أبو ديب، لاسيما في كتابه (الرؤى المقنعة) (1986)[36] الذي خصه لدراسة بعض عيون الشعر الجاهلي، معتمدا الوصف التشجيري. حيث نجده يفرع جمل البيت الواحد إلى قائمة طويلة من الوحدات الجملية المتصلة فيما بينها بعلاقات وروابط متنوعة، الهدف منها محاولة إغناء الدلالة بوصف هذه الجمل أنساقا لوحدات متنوعة، لكنها مرتبطة بعلاقات خاصة[37].

غير أن من يتأمل مليا هذا التحليل، يجد عنتا كبيراً في متابعته واكتناه نتائجه. فرغم ما يبدو عليه من (جدة)، إلا أنه كثيراً ما كان يجنح

---

[36] الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي.د. كمال أبو ديب الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (1986). كما نلمس هذا المنحى في التحليل في معظم الدراسات التي قام بها د. كمال أبو ديب لأعمال أدونيس الشعرية.

[37]

نحو المبالغة والتهويل، والغلو في عرض القضايا، ومتابعة التحليل، وهكذا فإن نظرة متفحصة في هذا المؤلف توضح هذا المنحى، حيث هذا الركام من الترسيمات والجداول والتشجيرات والأرقام غير المفهومة، يحاول بها، كما يقول، الكشف عن بنيات النص الشعري الجاهلي، من خلال بعض النماذج. إلا أن القارئ يجد صعوبة في فك هذه الجداول المعقدة، التي كان من المفترض أن تساهم في توضيح النص، بدل إغراقه في الغموض. حيث يصبح القارئ مرغما على أن يبذل جهدا مضاعفا كي يفك مجموعة من الألغاز الثاوية خلف هذه الجداول والترسيمات المصطنعة والمبالغ فيها. وبهذه الطريقة تضيع السبل أمام المتلقي، وتتلاشى تلك العلاقة التي كان من الأولى أن تنشأ بين المحلل والقارئ، فيضيع معها (النص)، الذي يتوارى خلف عالم من التجريد والترقيم. فيصبح السؤال: أين النص من كل هذا؟. كما يدفعنا ذلك إلى طرح تساؤلات أخرى موازية عن الدرجة التي بلغتها التجارب العربية ذات المنحى البنيوي: هل استطاعت فعلا أن تحقق خصوصيتها أم أنها بقيت مجرد تجارب مشوهة وهجينة، لا هي عربية ولا غربية؟!

نعم، لا يمكن أن نتجاهل ذلك التراكم الهام الذي حققته هذه التجارب ذات المنحى البنيوي، خاصة في توجيه المتلقي والمحلل معاً نحو النظريات والمناهج الحديثة المتفرعة - أساساً - عن الدرس اللساني، لاسيما تلك التي أنتجت أعمالا تحليلية أفادت في تعميق الوعي بالآثار الأدبية؛ غير أن كثيراً من العوائق حالت دون استثمار منتج وفعال للإمكانات الهائلة التي يتيحها الدرس اللساني بمختلف فروعه واتجاهاته، ويمكن إيجاز مكامن الخلل في هذا التوظيف في الملاحظات الآتية:

1. الخلط في المفاهيم.
2. تغييب أو تجاهل الخلفيات المعرفية والمرجعيات الخاصة بكل نظرية أو نص.

3. عدم ضبط وتحديد اللغة الواصفة.
4. التجريب المفرط لكل النظريات المستعارة، دون استحضار للحس النقدي المطلوب.
5. عدم مراعاة خصوصية النص العربي عند التطبيق أو التحليل.
6. الإغراق في التجريد، والمبالغة في استعمال الإحصاء والترسيمات الخارجة عن الحاجة، مما يزيد في التشويش على النص، بدل إيضاحه.
7. الاعتماد على (نموذج) واحد من اللسانيات، بخاصة النموذج البنيوي (الوصفي)، دون الالتفات إلى الاتجاهات اللسانية الأخرى مثل توليدية (تشومسكي) أو تداولية (أوستين) أو سيميولوجية (ستيبانوف) أو (غريماس) أو (بورس) إلى غيرها من النماذج التي أثبتت حضورها في عالم اللسانيات بشتى فروعها. وذلك للإفادة مما يمكن أن تقدمه للمحلل والباحث في هذا المجال. إذ اللافت للانتباه هو هذا التجاهل المثير للاختلاف بين الاتجاهات اللسانية، وعدم استثماره في إنتاج تحاليل خصبة متنوعة ومنتجة. يضاف إلى ذلك عدم إقامة حدود فاصلة بين الدرس اللساني كما هو في (أصوله ونظرياته). وبين (طرائق) توظيفه في تحليل الظواهر اللغوية والأدبية في مختلف تجلياتها، بحيث يجب أن تستثمر نتاجات اللسانيات لكي تخدم التحليل وتكشف بنيات النص بدل إغراقه وتعتيمه بأدوات وترسيمات مبهمة، بدعوى (العلمية)، لأنه إذا كانت اللسانيات تصف القوانين المتحكمة في اللغة، فإن التحليل في الأدب يستثمر نتائجها لإضاءة النص وكشف القوانين المتحكمة فيه. فلا تخدعنك كثرة المصطلحات، إذا لم تثبت إجرائيتها في التحليل، لأنها تتحول في هذه الحالة إلى علامات جوفاء، تعيق أكثر مما تساعد، بل إنها تعطل المقصد من التحليل لولوج عالم المبدع. وهنا، لا بد من الإقرار بأن نقطة ضعف هذا الصنف من اللسانيات تكمن في (الدلالة) بحيث لا يكفي إحصاء ووصف المفردات والجمل والحقول والعوامل والبرامج السردية، أو إنجاز جداول وتشجيرات متعددة، لنضمن كفاءة التحليل. بل لابد من ربط مقومات النص كلها بالسياق والخلفيات المعرفية ومقاصد المنتج ودور المتلقي في استخلاص الدلالات الثاوية خلف الأثر الأدبي.

فلو أخذنا مثلاً قول الشاعر[38]:

كان الضياء وكان النور نتبعه بعد الإله وكان السمع والبصرا

فليتنا يوم واروه بملحده وغيبوه وألقوا فوقه المدرا

لم يترك الله منا بعده أحدا ولم يعش بعده أنثى ولا ذكرا

لا يكفي تحليل مستوياته الأربعة المتعلقة بالإيقاع والمعجم والتركيب والدلالة بل لابد من تمثل السياق والمقام وخصوصية الذات المعنية بالخطاب. والذات التي هي موضوع[39] (الرسالة) بحيث تصبح كل هذه المعطيات سندا لتقوية التحليل والبرهنة على النتائج التي يتم التوصل إليها تفاديا لسوء التأويل.

وأعتقد أن الذين وقفوا عند النموذج البنيوي الوصفي، لن يتجاوزوا كشف بعض العلامات النصية، التي لا تبرز الأبعاد الدلالية الثاوية في هذا النموذج الشعري والتي هي الأهم في مقصدية المنتج، حتى ولو ادعى

[38] ديوان حسان بن ثابت: ص 152.

[39] الموضوع هنا شخص الرسول محمد عليه السلام: نموذج الهدى وقدوة المؤمنين، وحامل الرسالة الهادية للعالمين. من هنا فالشخصية غير عادية، تتطلب استحضار كل الأبعاد المحيطة بها بغية تمثلها أحسن تمثل.

التحليل البنيوي (الصرامة العلمية) التي تستند إلى ما تسميه موت المؤلف، و(انغلاق النص) من حيث بنياته! إذ "لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسا لها. بل أهم قواعدها التأسيسية. كما أنه لا يمكن الإقرار بأية قيمة جمالية للأثر الأدبي ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها"[40]. من هنا، فإن جماع هذه الآليات والقرائن والمقومات، على اختلافها، هو الذي يكفل للتحليل فعاليته في الكشف عن البنيات الخفية الثاوية خلف الملفوظ

[40] الأسلوب والأسلوبية: د. عبد السلام المسدي: ص 118. عالم الفكر – ع – يونيو 1994 – الكويت.

المبحث الثالث

1 - السيميائيات أثر لساني
2 - الصورة وإشكالية التلقي
3 - رولان بارث (Roland Barth) (موت المؤلف/ حياة القارئ):
4 - بورس (PEIRCE) والسيميائيات المفتوحة: (العالم علامة):
5 - جوليا كرستيفا (Julia Kristiva) (من النص إلى التناص):
6 - غريماس GREMASSE والسيميائيات السردية:

1 - السيميائيات[41] أثر لساني

لقد نشأت السيميائيات في أحضان اللسانيات (السوسيرية) لاسيما في اعتمادها على تلك الثنائيات العمدة في التحليل، والتي شكلت تحولا حاسما في التعامل مع اللغة بخاصة وسائر الخطابات عامة، ولقد استندت السيميائيات أساساً إلى تلك الثنائيات التي رسمت الحدود بين (اللغة والكلام، والمحور الاختياري والمحور التأليفي، والصوت والمعنى، والداخل والخارج، والحضور والغياب) وبنت عليها كثيراً من التصورات، وحققت من خلالها العديد من الإنجازات المتعلقة بالأشكال المهيمنة، والصور المحايثة أو المعاني الثاوية خلف الألفاظ، أو الصور والأشكال. يضاف إلى ذلك إقرارها المتنامي بانفتاح المعاني ليس باعتبارها قائمة في النص مهما تكن طبيعته، بل لأنها تتولد من طرق تلقيها، وإعادة إنتاجها باستمرار من خلال ما يتيحه كل نص من إمكانات إيحائية ورمزية متجددة وغير نهائية، ما دامت تتصل (باعتباطية) هذه اللغة، أو بهذه (العلامة) التي تشكل رمزاً حمالاً لمعان متجددة يكونها ويبنيها المتلقي بكل ما يملك من استعداد نفسي وجمالي وذهني، لأن الذهن يسمح ببناء تمثلات لهذه العلامات والرموز بشكل يتجاوز تلك الرؤية التقليدية التي تؤمن بالتطابق والتساوي، إلى رؤية تقر بحالات التقاطع والتغاير والحضور والغياب والداخل

---

[41] تُعرف السيميائيات بأنها علم العلامات: (Sciences des signes). ومصطلح العلامة مرتبط بالمعنى الذي يعد من أعقد القضايا التي شغلت اهتمام الإنسان منذ القديم، وقد شكلت قضية المعنى المبحث الأكثر تعقيدا لدى الفلاسفة والمفكرين والمتصوفة والنقاد.

والخارج والظاهر والعابر والمرئي واللامرئي في تنامي غير محدد الدلالة أو أشكال المعاني[42].

لقد غدت السيميائيات اليوم أبرز المناهج المهتمة بالبنيات المكونة والمولدة لسائر الخطابات، مهما تكن طبيعتها وعناصرها ومقاصدها، لأنها تؤمن بأن المعاني تتولد من الأشكال، والمضامين تنبع من البنى العميقة التي تحكم الخطاب وتبني منطقه الداخلي، وتفرز أبعاده الدلالية أو أشكال معانيه. ولذلك فهي تبحث في (البرامج والأنساق والبنيات والحالات والتحولات، من خلال أنظمة العلامات أو الأشكال[43]. وليس عبر المضامين التي كانت (الموضوع) المقدم لدى العديد من المناهج الأخرى. ولقد استندت السيميائيات في تحقيق هذه الغاية الدقيقة إلى عدة أسس ومبادئ من أبرزها

"1 - **التحليل المحايث**: حيث التركيز على الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة 2 - **التحليل البنيوي** (حيث التركيز على) النسقية والبنية وشبكة العلاقات والسانكرونية والاختلاف - 3 - **تحليل الخطاب** حيث التركيز على النص بدل الجملة والنظر في كيفية توالدها واختلافها سطحياً واتفاقها عمقاً"[44].

---

[42] للوقوف عند مكامن الأثر اللساني في السيميائيات أنظر: محاضرات في علم اللسان ترجمة د. عبد القادر قانيني.

[43] على عكس العلوم التي تزعم أنها تقدم قوانين تفسر الواقع؛ فإن السيميائيات تقدم تفسيرا لموقف العلوم من الواقع. إنها تفسر المدلول simio المشتق من الأشكال Formes وليس المرجع Reférent.

[44] أنظر: السيميوطيقا والعنونة: د. جميل حمداوي: عالم الفكر: ع 3 - يناير / مارس 1997 ص 80 - الكويت.

لقد توهم كثير من الباحثين أن ثمة حواجز كبرى بين العلوم والمناهج، إلى الحد الذي تحدثوا فيه عن فصل تام بينها، غير أن مزيدا من التأمل في مرجعياتها وأصولها، يكشف زيف هذا الادعاء، ذلك أننا ونحن نختبر الفلسفات التي قامت عليها هذه النظريات والمناهج - رغم الاختلاف القائم في أسسها - نلحظ نوعاً من التقاطع، بل والتكامل الذي يسمح بالحديث عن نسبية المقدمات، والنتائج، ومحدودية الإنجازات التي وصفت في كثير من الأحيان بالباهرة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن العديد من المناهج، والتي منها السيميائيات، قد استمدت العديد من مقوماتها من جذور لسانية، كانت بدورها إفرازا طبيعيا لفلسفة بنيوية عامة، إضافة إلى الأثر اللساني والبلاغي والنفسي والأنتربولوجي، الذي ظل كامنا فيها.

وهكذا، يمكن أن نلمس نوعاً من الاعتراف الصريح أو الضمني لدى العديد من الباحثين والمحللين بدور النظريات والمناهج السابقة كما هو الحال لدى السيميائيين الذين أفادوا من الدرس اللساني أمثال (بارث، بورس، إيكو، غريماس).

وإذا كنا نؤمن بهذا التأثير الجلي للسانيات سوسير أساساً في السيميائيات؛ فإن الإشكال يظل قائماً في مستوى ودرجة هذا التأثير، من خلال ضبط علاماته وخصائصه، خاصة وأن هناك بعض التصورات التي تذهب إلى القول: إن السيميائيات ما هي إلا رجع صدى للسانيات سوسير، لاسيما في ظل حضور أبرز مفاهيمه، مثل (الدال / المدلول - المحور التركيبي / المحور الاستبدالي - التعيين / التضمين - التمفصل المزدوج أو الفونيم / المورفيم). فإلى أي حد يصدق هذا القول؟

وهل إن واقع السيميائيات يدل على صدق التصورات السابقة؟ أم إن هذه الأخيرة راكمت نتائج هامة جديرة بالاهتمام تثبت تفردها؟

تلك، إذن، هي القضايا التي سنحاول الكشف عنها، من خلال الوقوف على أبرز المفاهيم السيميائية.

1 – 1 – العلامة – الأيقون: حدود التماهي والتباين (أمبرتو إيكو)[45] :Umberto Ecco

من المفاهيم الأكثر تداولاً في حقل السيميائيات العلامة والأيقون، غير أنه من الصعب الحديث عن تطابق أو تماثل بينهما، إذ رغم هذا الشعور الذي توحي به اللفظتان، والمتمثل في خاصية التعيين أو التمثيل، إلا أنه ثمة عوامل عدة تحضر لتوجه عملية الإدراك والتمثل ضمن سياق أو عالم الأيقون الذي هو في النهاية حصيلة مركبة من خصائص ذاتية وموضوعية: أي بين ما هو في العلامة نفسها، وما تحمله من تداعيات دلالية وإيحائية لدى المتلقي الذي ينخرط في عملية فك شفراتها، باعتبارها موضوعا يثير حوافز تسمح بتنشيط الإدراك والذهن للاستجابة وإنجاز تأويلات ممكنة لا تكتسي بالضرورة درجة عالية من (الصحة) و(الواقعية)؛ بل إنها تعكس من جهة مستوى من مستويات النسبية التأويلية التي تميزها، ومن جهة أخرى استحضار عناصر أخرى لغوية تدعمها، وتوجه تلك التأويلات الممكنة لها وهنا تظهر الأهمية القصوى للمستوى اللغوي حتى في الأشكال البصرية التي تحاول التخلص من البعد اللغوي، والاستقلال برمزيتها. وذلك راجع لأن المقومين اللساني والبصري ينهلان من بعضهما البعض في صيغة من التكامل الوظيفي. إلا أن الإقرار بصيغة التكامل بينهما، لا يفيد تطابق مكوناتهما، إذ لكل منهما مفاهيمه ومجالاته واستراتيجياته الخاصة، التي تسمه بميسم التميز الدال على مكوناته وعوالمه، ومواضيعه الخاصة. كما أن ذلك لا ينبغي أن يحجب عنا أن التكامل والاختلاف والتميز لا يهم هذين الاتجاهين (اللساني /

[45] لقد ارتبط اسم إيكو بإنجازات هامة منها كتابه (النص المفتوح) وكتابه البنية الغائبة الذي هو ثمرة لتطور رؤيته لمفهوم النص.

السيميائي) فحسب، وإنما يمس أيضاً علاقتهما باتجاهات منطقية ونفسية وأنتربولوجية، وهي علاقة جدلية تنطبق على سائر العلوم والمعارف، دون استثناء، ولنا في تصور (إيكو) خير مثال على ذلك حيث يؤكد هذا الأخير على حدود وأبعاد التماهي بين المجالين اللساني والسيميائي. فيرى "أن أية نظرية للغة، حتى وإن أمنت بمبدأ اعتباطية العلامة اللسانية، فإنها ستقتنع من جديد قضية تعليل العلامات. ففي حين يتم الاعتراف بوجود علامات عاكسة لخصائص الأشياء التي تحيل عليها، سيكون على هذه العلامات احترام شكل الأشكال"[46]. لكن لابد من الاعتراف في كل الحالات أن ثمة سمات وعلاقات ارتباط. قد تضيق أو تتسع، تبرز أو تتوارى، غير أنها تظل موجودة وقائمة. ويصعب تجاهلها. وليس أدل على ذلك من تلك الإمكانات الهائلة التي تتيحها عملية دمج المحور الاستبدالي إلى جانب المحور التركيبي. حيث الاختيار والتنظيم في المستوى الأول، والتركيب وإعادة الإنتاج وتشكيل العلامات والرموز في المستوى الثاني، إضافة الظلال والأبعاد الثقافية والحضارية الناتجة عنهما.

يشهد (إيكو) على البعد الثقافي في الأشكال والعلامات الرمزية أيا كانت طبيعتها، وخطابها، ومهما اتخذت لها من برامج وخطط لتشيعها بين الناس، بغرض تحقيق التواصل والتأثير معرفيا وأدبيا وثقافيا. لتؤسس بذلك أنساقا ثقافية كبرى، تكشف عن الظواهر، وتبرز

[46] أنظر لمزيد من الإيضاح:

Sémiologie des discours visuels: U. Eco: in communications N° 15 – paris 1970.

- العلامة: أمبرتو إيكو – ترجمة د. سعيد بنكراد: ص 241 – ط 1 – المركز الثقافي العربي – البيضاء – 2007.

الإيديولوجيا ومكر الصور وأنماط الاستهلاك المتنوعة، والقيم الثاوية خلفها باعتبارها تحوي أبعادا دلالية فيها الظاهر والغاير والمعلن والمضمر.

ولعل إدراك هذه الخلفيات والأنساق الكبرى هي ما جعل (المدرسة السيميائية الإيطالية) توسع مجال اشتغالها لينصب على الأنساق الرمزية الثقافية، متجاوزة بذلك الحدود التواصلية التي شكلت هاجس المدرسة الفرنسية (**سوسير – بارث**) والمدرسة الأمريكية (**بورس – كارناب**).

2 – الصورة وإشكالية التلقي:

نظراً لأن الصورة تتجاوز وظيفة الإبلاغ إلى وظائف أكثر إيحاءً، وأشد تأثيراً، فإنها طرحت قضية التلقي والتأويل. أيتعلق الأمر إذا، بإعادة إنتاج ما هو قائم في الصورة ذاتها أم فيما توحي وترمز إليه من ظلال ومعان، ليست بالضرورة واقعية أو موجودة؟ أم إننا أمام إضافات يقدمها المتلقي بفضل ما يمتلكه من حس قوي في الاستجابة لمثيرات ثاوية خلف رموز الصور؟

ليس من السهل الإجابة عن هذا الإشكال، إذ يصعب الإقرار في حالات كثيرة بأن صوراً معنية تتيح إنتاج تأويلات خصبة، حتى في ظل وجود قراء (أذكياء) يحسنون تلقي الأشكال، ويتعمقون في تأويلها، لأن ذلك لن يعدو أن يكون مجرد إسقاط مضامين مستمدة من حالات نفسية وذهنية، لا تجد سندها في مقومات الصور ذاتها. ولربما هذا ما حذا بـ: **أ. بليس** (A.plaecy) في كتابه: (نحو أولي للصورة) إلى التفكير في إيجاد طرق توجه القراءة (الصحيحة) للصورة، فأمام بعض الصور، تدرك الصورة وتفهم تلقائيا من دون تعلم أي إدراك مسبق، وذلك عن طريق نقط قوية، إليها يتجه النظر بشكل طبيعي. وهنا يمكن الحديث عن وجود نظام سيميولوجي، ولكنه لا يظهر بشكل واع. وفي غالب الأحيان، لا يوجد أي نظام سيميولوجي على الإطلاق. وهنا يجب على القارئ خلقه وتشكيله عبر رصد مكونات الصورة ومعطياتها، أي عبر معالجة الصورة بتعبير أ. بليس "يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها" لكن السؤال الذي يظل قائماً مع ذلك هو: ألا يعتبر هذا التوجيه الذي تحدث عنه (بليس)، والذي يخول للمتلقي إنتاج تأويلات معينة للصور، مجرد انطباعات، تفتقر إلى عناصر قوية نابعة من الصور ذاتها. ويبدو لي أنه يجب التمييز بين نوعين من الصور: نوع يتضمن في ذاته قدراً كافياً من العناصر القادرة على تحفيز القارئ كي يستجيب وينخرط في عملية إعادة توليد الدلالة، وتشكيل المعنى. وهنا يمكن للقارئ أن (يستعين) ولا أقول يعتمد على بما

أسماه بليس (**نحو الصورة**)[47]؛ لكن يصعب تطبيق ذلك على أي نوع آخر يفتقر إلى هذه العناصر، وإلا حملنا هذه الصور ما لا تطيقه من تأويلات بعيدة كل البعد عن عالم الصور (الموضوع).

توهمنا كثير من الصور بأنها تماثل أو تشبه موضوعها إلى حد التطابق، غير أن مزيدا من التأمل يكشف زيف هذا التصور أو محدوديته، مادام الأمر يتعلق بتمثلات ذهنية ومعان نعيد تركيبها ذهنيا من خلال ما توحي لنا به هذه الصور. ولعل هذا ما دفع (مبتز) إلى التعبير عن مجموعة من الملاحظات الهامة التي تعكس بعض مظاهر وتجليات التمايز في عالم الصور، بعيداً عن طابع التماثل الذي لازمها عند كثير من الباحثين، وتتجلى هذه الملاحظات في المحددات الآتية:

1. تغير مستوى درجات الأيقنة من جهة، ومشكلة الأسلبة (stylisation) في مستوياتها المختلفة، من جهة ثانية.
2. تغير درجات ومستويات ووضعيات التشابه من ثقافة إلى أخرى.
3. حضور عناصر غير منطقية في تقوية درجات الأيقنة في الخطاب البصري.
4. التداعيات المتنوعة الاجتماعية والثقافية التي تفرزها الصور.
5. ضرورة استحضار مستوى التعارض والتقاطع بين اللغوي والبصري في مجال الصورة.
6. إن حضور الدلالة في الصورة يلغي التصور القائم باستقلال مجالها عن المجال اللساني.
7. إن التفكير في الصورة هو في غالب الأحيان، إنتاج للغة (الكلمات) لا للصور، ولهذا فإن الصورة موجودة لأننا نقرأها.
8. إن الجانب الأقوى واللافت في الصور ليس هو المماثلة، بل ما ترمز إليه من معان وظلال محايثة[48]. هناك إذا هذا الطابع المميز لاشتغال الصورة في علاقتها باللغة، حيث التماهي والتقاطع، التشابه والاختلاف، التكامل والتميز، وإذا كانا يشتركان في خاصية الإبلاغ والتواصل فإن ثمة عناصر تمييزية تطبعهما، من أبرزها كون السمة الصوتية أقوى حضورا في اللغة، عبر مستواها الخطي الذي يختزل الزمن في لحظات متتابعة، بينما تحضر الصور متزامنة في الخطاب البصري، مما يفسح المجال لتعدد التفسير والقراءة والتأويل[49].

---

(47) أنظر: في السيميولوجيا البصرية د. محمد غراف – عالم الفكر: ع 1 يلوي – سبتمبر 2002 - ص 235 – وأنظر أيضا:
Grammaire élémentaire de l'image: A.Phècy – Ed: paris 1968.

(48) قراءة في السميولوجيا البصرية: د. محمد غراف – عالم الفكر: ع 1 – يوليو – سبتمبر 2002. ص 225 – 226 – بتصرف.

(49) أنظر:
Pour une sémiologie de l'image in: communication et langage n° 22 – p: 50 – 1974

3 - رولان بارث (Roland Barth) (موت المؤلف / حياة القارئ):

إن المتأمل لأعمال بارث يلمس بوضوح إقرار هذا الأخير بتأثير لسانيات سوسير في توجهه السيميائي، خاصة في استناده إلى ثنائيات محورية، مثل: اللغة / الكلام، الدال / المدلول؛ غير أننا سرعان ما ندرك أيضاً أنه يتجاوز ذلك إلى ما هو أعمق، لا سيما في تأكيده على شمولية النظام اللغوي، الذي تعد العلامة جزءا منه، وليس العكس كما ذهب إلى ذلك سوسير.

لقد حاول بارث أن يعكس هذا التصور في العديد من كتاباته[50]، مستندا في ذلك إلى مفاهيم محورية، لعل أبرزها وضوحا (الدليل، النص، الأثر، انفتاح المعنى - لذة النص - موت المؤلف - الدرجة الصفر - الكتابة - القراءة). إذ بفضل هذا الطابع الرمزي للنصوص فإنها تتجاوز المدلول الظاهري والتأويل السطحي أو الخطي لتمنح إمكانات إيحائية لا حصر لها، ولا حدود لها، تتقوى وتتعمق كلما استندت إلى عناصر رمزية وبنيات ملتبسة، تنقل هذه الإنجازات والأعمال من مستوى البعد الواحد المرتبط بمعنى النص إلى مستوى أرحب وأبدع وأعمق، يفرز ما أسماه (النص القابل لتعدد القراءة، استجابة لتعدد المعاني وتنوعها تخصيبا وإثراء وإغناء لما يفرزه هذا الأثر الحي والمتجدد بحياة وتجدد قرائه.

غير أن هذا التجدد وهذه الحياة قد تتوارى كلما ابتعدنا من النص نحو (الأثر) الذي يوازي التطابق والوحدة والخطية. وكنتيجة لهذا التصور، برزت، لدى بارث، مقولة موت المؤلف، التي طالما استبدت بالأثر وامتلكت شرعية التفسير والتأويل وإنتاج المعنى ليعلي من سلطان القارئ ويبوأه مكانة عظمى في إنتاج المعاني، وإعادة كتابة النص وإنتاجه من جديد، بعدما يكون قد هدمه، ليعيد تشكيل بنياته وتشييد عوالمه، وتوسيع علاقاته حسبما يراه هو، لا وفق ما يخطه المؤلف الذي تنتهي وظيفته، بل وجوده الفعلي بمجرد الانتهاء من فعل (الكتابة)، حيث يولد (مؤلف) آخر. وهكذا، تتوالد عملية القراءة من رحم عملية الكتابة في سيرورة متوالية ومتنامية: موت تقابله حياة إلى ما لا نهاية، حيث تتولد عن ذلك لذة خاصة ومتعة متجددة، تتجاوز الحواجز اللغوية والمعاني الخطية والسلط الوهمية المتصلة بالمؤلف الذي لم يعد سوى كائن من ورق[51].

لقد شدد رولان بارث على استنباط المعاني من كل الأنساق والأشكال سواء كانت لغوية أو غير لغوية، مادامت كلها ترشح بدلالة ما، يمكن تفكيك بنياتها وأنساقها وعلاماتها بوصفها (لغة) دالة، بمعنى من المعاني، إلا أنه أكد أن للصورة التأثير القوي الذي يشبه، إلى حد كبير، الصدمة التي تنتج عنها استجابة تضارعها أو تماثلها في درجة الحدة، غير

---

[50] نشير مثلاً إلى الأعمال الآتية:
- الأساطير.
- عناصر السيميولوجيا.
- مبادئ في علم الدلالة: رولان بارث: ترجمة د. البكري - ط 1 - عيون المقالات - المغرب 1986.

[51] أنظر لمزيد من الإيضاح: لذة النص: مغامرة الكتابة لدى بارث: د. عمر أوكان: دار إفريقيا الشرق - المغرب 1996.
- درس في السيميولوجيا - رولان بارث - ترجمة: د. عبد السلام بنعبد العالي - دار توبقال - المغرب1986.

أن ذلك لا يعد ميزة تتفرد بها الصورة؛ بل هي سمة كل الأنماط المتضمنة لعناصر الانزياح التي تتطلب درجات من القراءة والفهم والتفسير والتأويل، حيث الانتقال من مستوى الإبلاغ إلى مستوى الخرق والتأثير الذي يفرض الانتقال من المقاربة اللسانية إلى المقاربة البلاغية، لأنها الأكثر استجابة لمقومات وعناصر الصورة، التي تراهن على التواصل فالتأثير ثم الإقناع.

4 – بورس (PEIRCE) والسيميائيات المفتوحة: (العالم علامة):

إذا كانت تصورات سوسير في اللغة قد شكلت المهاد النظري للتوجه السيميائي، فإن هذا الأخير قد اكتسب شرعيته المحددة باعتباره علماً قائم الذات، يتجاوز الإطار اللغوي، ليشمل كل علم قائم على علامة ما، لدى بورس، الذي حاول مع ثلة من المحللين منح السيميائيات ميزة سعة الموضوع ورحابة الاشتغال، وإن كانت هذه الميزة لا تخلو من تداعيات وصفت عند البعض بالسلبية، لأنها تطرح مشكلة تحديد الموضوع والمفهوم والمرجعيات والمجالات، بدقة. ولعل بورس كان يدرك ذلك، حين حاول تجاوز هذا الإشكال معتبراً أن العالم كله (علامة) بأنساقه وأناسه، وأنه قائم على أقطاب ثلاثة هي: **الصورة وموضوعها وتفسيرها** الذي فيه ما هو أيقوني وتأثيري ورمزي.

ويبدو أن اختزال بورس للعالم في كونه مجرد علامة قد جلب عليه انتقادات كثيرة، لاسيما من (بنفنست) الذي عاب عليه مبالغته في هذا التصور، مذكرا إياه بوجود علاقة تتجاوز إطار العلامة إلى أبعاد أخرى ليست بالضرورة (علاماتية)؛ بل قد تكون نفسية أو ذهنية أو فكرية.

5 - جوليا كرستيفا (Julia Kristiva) (من النص إلى التناص):

لقد أفادت كرستيفا مما قدمه بارث وبورس، وحاولت إنجاز إضافات هامة، انطلقت فيها من توسيع مجال السيميائيات، مستفيدة من علوم المنطق والفيزياء والرياضيات، إضافة إلى النظرية الماركسية وعلم النفس الفرويدي، جاعلة من السيميائيات (ملتقى العلوم) والناظم الأبرز لها، حيث غدا النص عندها (تناصاً) و(تصادياً) لنصوص عدة، سندها في ذلك مفاهيم السابقين، خاصة بارث وبورس، لاسيما في تأكيدها على مقولات (التفكيك وإعادة البناء)، حيث تشهد البنيات والأشكال والمعاني - في دورة متواصلة - تحولات عديدة ومفتوحة تمنحنا في كل مرة نصا يعد حصيلة سيرورة الكتابة والقراءة[52].

لقد أغرى هذا النص الولود الذي تحدثت عنه كريستيفا (جرار جينيت) كي يتعمق في عوالمه، ويكشف أشكاله ورموزه وحمولاته ومعانيه منتهيا إلى تسميته (جامع النص) أو النص المتعالي.

وبذلك، حاولت كل من كريستيفا وجينيت أن يفيدا من الدرس السيميائي في أقصى حدوده، مركزين على البعد الدلالي المنبثق من العلامات النصية، دون أن يتخليا عن نتاج النظرية الماركسية، وذلك في تشديدهما على مفهوم (الإنتاج) في العمل الفني.

[52] أنظر :
Recherche pour une sémanalyse: Julia Kristiva , Ed seuil – paris 1969.

6 - غريماس GREMASSE والسيميائيات السردية:

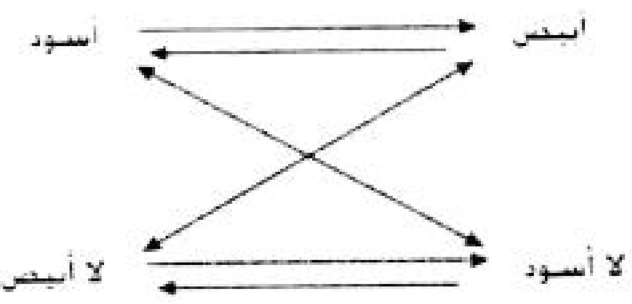
يعد (غريماس) الأب الروحي للمدرسة الباريزية في السيميائيات السردية إلى جانب أعلام آخرين في هذا الاتجاه، أمثال (كوكي) و(شابرول) و(أريفي) الذين شكلوا معاً مدرسة باريز السيميائية وهو الإسم الذي اختاروه لكتابهم الشهير (السيميائيات: مدرسة باريز) (1982)، وقد حاولوا في هذا العمل التركيز على النماذج السردية باختلاف أنماطها (أسطورة - خرافة - قصة - رواية)، مستنتجين من خلال تشكيل هذه الأشكال الفنية العديد من القوانين التي اعتبروها ثوابت وقواسم مشتركة، مستخلصين مفاهيم وقوانين مركزية مثل العوامل - العلاقات - البرامج السردية - المربع السيميائي.

إن ما يميز نظرية غريماس عن باقي النظريات الأخرى في المجال السردي، كونها تركز على مشكل المعنى، فمقاربة نص ما لا يكون له معنى إلا في حدود طرحها للمعنى بوصفه هدفا وغاية لأي تحليل. "لأن التعرف إلى المعنى وتحديد حجمه لا ينفصل عن الميكانيزمات التي أنتجته، ومن هنا لا يفيد في التحليل تعيين المعنى، بشكل حدسي، دون تحديد لسيرورة نموه ومونه. ذلك أن التساؤل عن الشروط المنتجة للمعنى وكيفية إنتاجه لا ينفصل عن تحديد حجم وطبيعة هذا المعنى.

وعلى هذا الأساس، فغاية أي تحليل هي مطاردة المعنى وترويضه ورده إلى العناصر التي أنتجته، وتبعا لذلك، فعوض أن يكون الأثر الجمالي قوة حدسية لا يتحكم فيها ولا يحدد حجمها إلا الذات المتلقية، سيتحول إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقابلاتها وتماسكها"[53]، ولعل ما أضفى

[53] مدخل إلى السيميائيات السردية: ذ. سعيد بنكراد: ص 7 – دار تينمل – مراكش – المغرب 14 – 1994.

على عمل غريماس صفة التميز، إذا ما قورن بأعمال أخرى، هو قدرته على استيعاب النظريات والعلوم الأخرى، وتوظيفها بذكاء وفق استراتيجية دقيقة ورؤية شمولية وعميقة، لا تجعل من هذه النظريات والعلوم مجرد جزر معزولة، أو معارف بعيدة عن موضوع اهتمامه الذي هو شكل المعنى، بل لكونها نظريات قادرة على مدنا بمقومات التحليل، إذا أحسن استغلالها، وتوظيفها بوعي، يراعي من جهة حدود إمكاناتها، ومن جهة أخرى خصوصية الموضوع الذي تراهن عليه، وبالذات من زاوية المعنى. ولقد منح هذا التصور المفتوح لنظرية غريماس قدرة هائلة على تحليل السرد، بل واختبار أدواتها السيميائية أيضاً في تحليل خطابات غير سردية مثل الخطاب الإشهاري والخطاب القانوني والخطاب الصحفي والخطاب السياسي، على اعتبار أن هذه الأنماط كلها خطابات إنسانية أو دوال لها مدلولات معينة، يجب ضبطها وتحديدها، وتحليل أشكالها، لتلمس معناها أو ما ترمز إليه، من خلال مفاهيم وأدوات دقيقة. لعل أبرزها (البرامج السردية والعوامل، والحالات والتحولات والمربع السيميائي) الذي يجسد العلاقات القائمة بين القيم الدلالية في كل خطاب، مهما يكن نوعه، وهذه العلاقات تكون إما ضدية أو تناقضية أو اقتضائية، وهي علاقات يحكمها نظام أو نسق معين على هذا النحو مثلاً من التجسيد:



لقد أفرزت سيميائيات الخطاب، إلى جانب هذا، العديد من الأدوات والقواعد القادرة على تحليل الخطابات بوصفها نسقاً دالاً، له جريانه الخاص الكامن في بناه العميقة، وذلك بما يسمح بالتمييز بين المكونات الخطابية القائمة فيها فعلاً وبين ما يمكن أن ينسبه المحلل من قوانين. بفضل ما يمتلكه من قدرة على الإنتاج تدعمها عمق النظرية وغناها التصوري القائل إن العالم في حد ذاته علامة كبرى ينبغي إخضاعها للتحليل.

وإذا كانت السيميائيات قد أبانت عن قدرة عالية في تحليل سائر الخطابات، من خلال البحث عن المعاني المنبثقة من الأشكال؛ فإنها لازالت تواجه تحديات مرتبطة بقضية السياق، وحدود التأويل، والموجهات الثقافية والاجتماعية والحضارية التي يصعب تجاهلها، مادامت تحيل بصيغة أو بأخرى على منتجها ومتلقيها. إذ لا يكفي أن تشدد السيميائيات على البعد (العلامي) لأي خطاب أو اختزال العالم كله في كونه شكلاً أو علامة، لكي تقنع منتقديها بالحدود القصوى لإمكاناتها في التحليل واستخراج المعاني من قلب الأشكال.

ثمة إشارة ينبغي التنبيه إليها، ألا وهي المرتبطة بنقل هذه النظريات كما حددتها السياقات الغربية (إيطالية – فرنسية – إنجليزية) ومحاولة اختبارها على نصوص وخطابات عربية، سواء المشرقية أو المغاربية، حيث نلاحظ نوعاً من التفاوت في الإنجاز والتطبيق. ففي الوقت الذي نلمس نوعاً من الاستيعاب في التجارب المغاربية (مفتاح – بنكراد – مرتاض)، نلاحظ نوعاً من الضمور في التجربة المشرقية التي تكاد تنحصر في اسم أو اسمين (صلاح فضل) أساساً.

وبالإجمال، لابد من الاعتراف بأن التجارب العربية (مغاربية ومشرقية) لم تستطع بعد تحقيق ذلك التراكم النوعي والكمي الذي يسمح بطفرة متميزة. وذلك راجع – فيما نعتقد – إلى عدة عوائق، تتصل بالمفاهيم والإنجازات أساساً.

فأما المفهوم فمرده إلى هذا التعدد والتنوع القائم في النظريات والخلفيات الفلسفية والمعرفية التي تؤطر السيميائيات ذاتها والتي حدت بالبعض إلى التشكيك في قدرتها على تحقيق نتائج متميزة، واضحة، ومحددة، تبعد عنها صفتي التعميم والخلط. وأما الإنجاز، فتعكسه أقوال واعترافات السيميائيين أنفسهم عن المآزق التي تعترضهم عند مستوى التطبيق والتحليل، لاسيما حين يتم الانتقال من السرد إلى الصور، بحثاً عن شكل المعنى الذي يظل الهاجس الأكبر الذي يؤرقهم

جميعاً[54] والذي لم تفلح في حله تلك المحاولات المستمرة التي ما فتئ العديد منهم يلجأ إليها، من خلال انفتاحهم على نظريات وعلوم الأنتربولوجيا والذكاء الاصطناعي وعلم النفس. ويكفي أن نعود إلى أعمال كل من **كوكي وغريماس وكريستيفا وتودوروف ومفتاح ومرتاض** لنتبين، عن قرب، هذه المحاولات الرامية إلى تجاوز هذا الإشكال العام لدى السيميائيين الغربيين والعرب معاً.

[54] لمزيد من الإيضاح يمكن العودة إلى أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميدان النقد السيميائي والنص الأدبي: معهد اللغة والأدب العربي – جامعة عنابة 1995.

المبحث الرابع

1 - التلقي والتأويل: (نقد وتقويم):

جميعاً[54] والذي لم تفلح في حله تلك المحاولات المستمرة التي ما فتئ العديد منهم يلجأ إليها، من خلال انفتاحهم على نظريات وعلوم الأنتربولوجيا والذكاء الاصطناعي وعلم النفس. ويكفي أن نعود إلى أعمال كل من **كوكي وغريماس وكريستيفا وتودوروف ومفتاح ومرتاض** لنتبين، عن قرب، هذه المحاولات الرامية إلى تجاوز هذا الإشكال العام لدى السيميائيين الغربيين والعرب معاً.

[54] لمزيد من الإيضاح يمكن العودة إلى أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميدان النقد السيميائي والنص الأدبي: معهد اللغة والأدب العربي – جامعة عنابة 1995.

المبحث الرابع

1 – التلقي والتأويل: (نقد وتقويم):

1 - التلقي والتأويل: (نقد وتقويم):

سنحاول، هنا، أن نلامس أهم الإشكالات التي تواجه قارئ ومؤول الخطاب الشعري القديم، ونسعى بعد ذلك إلى تقديم تصور خاص للمفاهيم والأدوات التي بإمكانها تعميق رؤيتنا لهذا الخطاب القديم زمنا، الحديث تأثيراً لاسيما من حيث الإمكانيات الخصبة التي يمنحها للقارئ، الذي يحسن استثمارها لإعادة النظر في كثير من الأحكام والعديد من القضايا التي توهم الكثيرون أنها قد حسمت. وهدفنا الأسمى من ذلك هو إبراز عناصر المتعة والحكمة والجمال في هذا الخطاب النموذجي الذي يبدو جديداً مؤثراً عند كل قراءة متأنية ومنتجة.

إن المتتبع لمسار الدراسات والمقاربات التي تناولت هذا الخطاب، يدرك الاهتمام الكبير الذي حظي به، لأنه شكل أحد أهم أبرز جذور الثقافة العربية والإسلامية. إلا أنه ورغم إقرارنا الأكيد بوجود دراسات جادة ومقاربات عميقة له، فإن الغالبية العظمى وقفت عند حدود الوصف والشرح والتفسير منتهية إلى إصدار أحكام عامة غدت عند الكثيرين مسلمات غير قابلة للنقاش، أبرزها تلك التي نظرت لهذا الخطاب بوصفه مجرد قوالب نمطية، ونصوص مستنسخة، تفتقر لخاصية التميز والخصوصية.

ويمكن أن نصنف هذه الدراسات ضمن اتجاهين كبيرين[55]:

اتجاه أولى العناية كلها للعوامل الخارجية والظروف الاجتماعية، فجعل هذا الخطاب مجرد انعكاس آلي لوقائع حياتية.

أما الاتجاه الثاني فقد جاء رد فعل للاتجاه الأول، وغالى بدوره في تجريب أدوات ومناهج غربية، منتزعة من سياقها، في تجاهل تام لخلفياتها وفلسفاتها.

---

[55] أنظر مجلة جذور التراث: العدد 13 - ربيع الآخر 1424 هـ/ 2003 م المملكة العربية السعودية.

فجاءت نتائجه تجريدية، بعيدة عن روح النص الجاهلي، مكتفية بالنظر إليه وكأنه مجرد هيكل عظمي لا روح فيه ولا حياة أو مجرد بنية مغلقة تتطلب فقط نوعاً من التفكيك.

إن الإشكال الذي يواجه محلل الخطاب الشعري القديم يكمن في أن النظريات اللغوية والاتجاهات اللسانية الحديثة، على الرغم من أهميتها، لم تسعف القارئ المحلل في تقديم نموذج يمكن الاطمئنان إلى نتائجه، بما يزيد فهمنا ووعينا لهذا الخطاب. ذلك أنه رغم اعترافنا بأهمية الأدوات والمفاهيم الإجرائية التي قدمها اللسانيون المحدثون: سواء (البنيويون أو التوليديون أوالتداوليون)، إلا أنها لم تستثمر في إنتاج مقاربة جادة للشعر الذي يتجاوز اللغة التواصلية التي نظر لها هؤلاء اللسانيون، لفهم خطاب خاص له قوانينه التي ينبغي البحث فيها بأدوات ومفاهيم قادرة على التحليل والتأويل المقنع، مع التنبيه إلى أن جماع هذه الأدوات والمفاهيم والمناهج ليس وصفة جاهزة نختبرها على أي خطاب، مقتنعين بنوع من الحسم أنها هي الأصلح والأمثل. بل إن ذلك يعود إلى قدرة القارئ المحلل على استيعاب هذه المفاهيم وهضم خلفياتها النظرية، بغية توظيفها، دون ادعاء مسبق بنجاحها، لأنها تبقى إمكانية، ضمن إمكانيات أخرى، يمكن أن تسعف في إضاءة أسرار وعوالم هذا الخطاب، لكن ذلك يظل أيضاً رهين حسن الإصغاء لنبض هذا الخطاب قصد تأسيس جسور تواصل وتجاوب فعال ومنتج معه.

وحسبنا أن هذا النوع من التحليل والنقد قد ولد أوهاماً تم تصديقها والتشبث بها إلى درجة اليقين، نذكر منها سبعة:

الوهم الأول: يكمن في الاعتقاد السائد بتماثل النصوص الشعرية الجاهلية إلى درجة الاستنتاج، وكأن الشعراء الجاهليين لم يكتبوا إلا نصاً واحداً متعدد النسخ. واعتقد أن من وراء هذا الحكم استناد القراء والمحللين إلى (النماذج والقوالب المسكوكة والأنماط التعبيرية المشتركة) دون اختبار النصوص باعتبارها

إنجازات لذوات شاعرة، وتجارب خاصة، تحركها رؤى متميزة للعالم من خلال أدوات فنية، فيها المشترك والمختلف.

هكذا، نتج، عن هذا الوهم، نوع من الاعتقاد بلا جدوى إعادة النظر في القراءات السابقة بدعوى أنها أخرجت كل ما يزخر به النص الشعري الجاهلي، إلى درجة أنها توصلت إلى تحديد شامل لقوانينه الشعرية. وهذا وهم برروا به ضرورة الانتقال إلى نصوص حديثة أو معاصرة، بدل تناول القديم الذي لم يعد مؤثراً أو مفيداً. والواقع أن النص الشعري الجاهلي لم يستنفد بعد إمكاناته، ولم يجف عطاؤه، بل إن أدوات هؤلاء وأساليبهم في التعامل معه هي التي نضبت، فلم تعد تدرك تلك الإشارات الذكية التي نبه إليها عبد القاهر الجرجاني، حين قال: "ثم إنك لتتعب في الشيء نفسك، وتكد فيه فكرك، وتجهد فيه جهدك، حتى إذا قتلته علما، وأحكمته فهما كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة، يعرض فيه شك (...) وإنك لتنظر في البيت دهراً طويلاً وتفسره، ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه ثم يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علمته".

وهذه دعوة سائرة نحو التأمل في النصوص وإعادة القراءة باعتماد أدوات ومقاربات جديدة تخرج ما تزخر به النصوص الشعرية من درر بعيداً عن مقياس الزمن الذي لن يقوى على إخفاء شعرية هذا النص الغني بعناصره الفنية المتكاملة.

الوهم الثاني:

وقد تحكمت فيه سلطة الزمن، التي غدت عند الكثيرين مقياسا يقيسون به التجارب الشعرية ويحكمون من خلاله على النصوص، حيث تصنف هذه الأخيرة لا على أساس كونها إنجازات شعرية؛ بل مجرد توثيق لوقائع اجتماعية وسياسية وفكرية، خالية من الإبداع، وبالتالي يقفون عند مستوى الشرح والتفسير والوصف وإطلاق أحكام عامة، يتم تداولها جيلا عن جيل، بعيداً عن الإصغاء الجيد والصبور للنصوص في عمقها.

الوهم الثالث

يكمن في تقديم مقياس القاعدة اللغوية، والشاهد النحوي على إنجازات الشعراء التي تأتي غالباً مفارقة، ومتجاوزة لهذه القواعد والشواهد. وهكذا يتم استحضار القاعدة النحوية والبلاغية في عالم أساسه الانزياح والخرق، فيتم تعطيل روح النص، وإسكات صوت الجمال فيه. ونحن هنا لا نقصد القراءات والدراسات القديمة (الآمدي - القاضي الجرجاني - المرزوقي) التي حددت النموذج الذي تقاس عليه درجات ومستويات الشعرية في النص، بل نقصد كذلك العديد من القراءات والدراسات المسماة حديثة أو معاصرة، لأنها ظلت محكومة بهذه الخلفيات، مشدودة إلى ما يسمى عمود الشعر رغم أنها تحمل شعار الحداثة.

الوهم الرابع:

يتمثل في هذا الاندفاع المتحمس، من غير ضوابط، إلى استعارة مناهج ومفاهيم غربية وتطبيقها عارية من كل خلفياتها الفكرية والفلسفية على نصوص عربية قديمة. وكأن هذه المناهج وصفات سحرية، بإمكانها إنتاج قراءات ومقاربات جامعة مانعة، صالحة لتحليل كل خطاب، من غير مراعاة لخصوصيته أو جنسه أو مكوناته أو سياقه.

ولنا في دراسات ومقاربات عديدة طبقت التصور اللساني البنيوي على نصوص شعرية جاهلية (كمال أبو ديب مثلاً في الرؤى المقنعة) وأحالت هذه النصوص إما إلى مجرد نصوص مغلقة، أو بنية مجردة، أو هيكل عظمي، لا حياة ولا روح شعرية فيها، وكأنها حجارة صماء سقطت من السماء. والغريب أن هذه الدراسات وجدت رواجا بين القراء والمحللين، وتم الاحتفال بها، حيث غدت موضة العصر في القراءة والتحليل[56].

---

[56] أنظر لمزيد من الإيضاح:

Du texte à l'action: Essai d'herméneutique: Paul Ricoeur: p: 112 – Ed: Seuil - Paris 1967.

وقد تناست هذه الدراسات أن النص الجاهلي ليس مجرد لغة تواصلية، تطلق عليها نظريات لسانية لها هدف وموضوع أساسي هو تحقيق التواصل، ولكنها إنجاز جمالي خاص غايته الإمتاع والإفادة والتأثير والإقناع. وهي مفاهيم تقتضي استحضار الحمولة الثقافية للقارئ المحلل والمؤول، وإقامة الاعتبار للمعاني الثوان والتضمنات والموجهات اللغوية المشتركة، والمؤشرات التداولية القائمة بين المبدع والمتلقي المحلل، سواء كانت معلنة أو مضمرة فيما تسميه كريستيفا تناصا، لكن بمفهوم أشمل يجمع نص المبدع ونص المحلل باعتبارهما نصا أوسع.

الوهم الخامس: ويهم الالتباس القائم في ذهن كثير من المحللين والباحثين بين التاريخ وتطور الأشكال. نعم إن الأشكال تتطور، والنصوص تتحول كما أقر بذلك الشكلانيون أنفسهم، غير أن ذلك لا يتم بمعزل عن التطور التاريخي الذي نبهت إليه نظرية التلقي[57]. هذا التاريخ الذي يجب أن يفهم لا على أساس كونه حقائق ثابتة أو وقائع مرصودة في النص الشعري القديم يخبرنا فيها عن حرب (داحس والغبراء) أو عن (أطلال خربة صماء) ولكن بوصفه مثيرات ومحفزات جمالية تساهم في تحيين النص القديم، وأيضاً في تحفيز القراء للاستجابة والانخراط في عملية التأويل المنتجة.

هكذا أجدني أميل إلى الإمكانات الهامة التي تقدمها نظرية التلقي في إعادة قراءة النص الشعري القديم، من خلال ضبط مفهوم التاريخ والنص والمؤلف والمؤول. فالتأويل الذي نقصده هو ذلك الذي يمكننا من إعادة صياغة أحداث وتخيلات النص الشعري القديم الذي أنجز منذ أزيد من 15 قرنا، كي نعيد بناءه من جديد على ضوء مؤشرات وقرائن تصل الماضي بالحاضر، وتستحضر

---

[57] Pour une esthétique de la réception: traduit par: Claud Maillard: p: 43 – Ed Gallimard: Paris 1978

النصوص والقراءات السابقة، لتشيد من جماع ذلك كله نصاً ينتمي زمنياً إلى القديم وفنياً ورؤيوياً إلى الزمن الحاضر.

الوهم السادس:

وهو المتصل بالتصور القائل بعزل النص والنظر إليه خارج أي إطار، إذ يخطئ من يعتقد أنه بإمكان تقديم قراءة لهذا النص (الشيخ) و(التسمية هنا بالمعنى الفني)، فقط باستعارة تلك المناهج الحديثة ما لم يستعن بالنصوص الموازية والشروح القديمة، وكتب النحو والبلاغة والعروض والمعاجم، وكتب التاريخ والأعلام والأنساب والأساطير، لكن على أن يجعل كل ذلك معيناً وسنداً لا قاعدة أو نموذجاً يلوي به عنق النص الشعري، ويرغمه على أن يتوجه وجهة بعيدة، لا سند لها جمالياً.

الوهم السابع: تمثله الأحكام والقراءات القائلة بنمطية وبساطة النص الشعري القديم، الذي يكتفي بنقل الواقع الصحراوي البسيط، لأن هذه الأحكام تتلاشى بمجرد العودة إلى نماذج شعرية عديدة تؤكد أن الشعر المقدم عند القدماء هو الذي تتجسد فيه عناصر الغرابة، والقصيدة المتميزة هي التي ترتبط بالأوابد والغر والحوشي، لكن دائماً في بعده الفني الثمين الذي يتطلب مجاهدة ومكابدة لسبر أغواره وتشرب أبعاده. وحسبنا قول الشاعر المسيب بن علس[58] يفخر بقصيدته الغريبة:

فأهدين مع الرياح قصيدة ** مني مغلغلة إلى القعقاع

ترد المياه فما تزال غريبة ** في القوم بين تمثل وسماع

[58] أنظر المفضليات: المفضل الضبي: من قصيدة المسيب بن علس: م 11 ب 15 – 16 تحقيق وشرح ذ. أحمد محمد شاكر وذ. عبد السلام هارون. دار المعارف مصر 1983.

هكذا يبدو النص القديم كاللوزة التي تتطلب من القارئ جهداً ومكابدة وصبراً لكسرها، حتى إذا تمكن من ذلك تذوق حلاوة النواة، ولذتها فأنسته مشقة الكسر.

ثم إن هذا الشعر، بوصفه إنجازاً نصياً، يدفعنا أيضاً إلى إعادة النظر في قضية الطبع والصنعة التي أفرزت وهماً آخر حول مسألة (الشعر المطبوع والشعر المصنوع)، ذلك أن القارئ يقف مشدوداً أمام إصرارهم على إنجاز الشعر الغريب، كما في قول ابن مقبل[59]:

إن مت عن ذكر القوافي فلم تر لها تالياً بعدي أطيب وأشعرا

وأكثر بيت مارد ضربت له حزون جبال الشعر حتى تيسرا

أغر غريباً يمسح الناس وجهه كما تمسح الأيدي الجواد المشهرا (58).

لكن بالمقابل، إذا كنا نحذر من هذه الأوهام وندعو إلى الاهتمام باستلهام نظرية التلقي في قراءة النصوص الشعرية القديمة، علينا أن ننبه أيضاً إلى عوائق وصعوبات ترتبط بمفهوم التلقي ذاته وطرائق إنجازه نصياً.

إذ يجب التنبيه إلى أن عملية التلقي ليست بالأمر الهين، بل إنها ترتبط بموجهات واستراتيجيات وضوابط. فإذا كان القارئ المؤول للنص يهدف إلى فهمه واستيعاب عناصره الإبداعية ومقاصده من خلال بحث دائم عن المعاني الخفية فيه، فإن هذا النص يترك العديد من البياضات والفراغات التي تتيح إمكانية ملئها باستجابة القارئ باعتباره القارئ الضمني. إلا أن هذه العملية ليست مطلقة، وإنما مقيدة بشروط ثقافية وزمانية ومكانية توجه القارئ المؤول، الذي لا يدخل عالم النص" صفحة بيضاء، بل يكون مالكاً لعتاد، ولكل عتاده وقوته وتجاربه وأوضاعه التاريخية التي يواجه بها نصاً مزوداً هو الآخر بملامح لغوية وخصائص أسلوبية وشكلية لجنس خطابي مخصوص. فإذا ما حاول القارئ المؤول العبث بالنص كما يريد ويرضى، فإن شخصية النص تكف من جماحه.

[59] أنظر الرائية في ديوانه بتحقيق د. عزة حسن – منشورات وزارة الثقافة – سوريا 1962.

وترديده. وحينئذ فقط ينشب تفاعل بينهما يؤدي إلى عملية تأويلية مقبولة وواضحة"[60]

إن الذي ينبغي التنبيه إليه هو أن هذه النماذج قد بالغت في (الجري) وراء المعطيات التاريخية والوقائع الاجتماعية والأحداث السياسية. أو بالمقابل غالت في الاعتماد على النحو أو اللغة وقواعدها. والنماذج المقيسة النمطية في تقييم النصوص الشعرية والحكم عليها. فكان أن ضاع النص في الحالتين معاً. ذلك أن العلم بقوانين اللغة. أو معرفة الوقائع السياسية والأحداث التاريخية لا يخلق أديباً أو شاعراً أو ناقداً. رغم أهمية ذلك في عملية إنتاج النص وتلقيه. ولكن الذي يمكن من ذلك هو امتلاك روح الإبداع. والتمكن من إعادة إنتاج هذه العناصر في حلة مغايرة. بحيث تذوب فيها هذه الوقائع. وتسري فيها لغة جديدة. لغة الانزياح والخرق. وليس لغة القاعدة اللغوية والشاهد النحوي[61] ولنا في تلك الآراء النيرة للجاحظ خير مثال على هذا الوعي العميق بحدود اللغوي والمفسر والنحوي في معرفة أسرار النص الأدبي. فقد أكد أنه لما طلب الأدب عند أبي عبيدة لم يجده يفهم إلا تفسيره. ولم يجد عند الأصمعي إلا غريبه. ولم يجد عند النحاة سوى إعرابه. في حين أن الأدباء هم من يدركون أدبيته[62] أو شعريته بتعبير رومان جاكبسون.

غير أن المسألة لا تقف عند هذا المستوى. بل إننا نواجه بقضية المعنى في النص. وهذا إشكال واجه القدماء والمحدثين معاً لغويين وفلاسفة وأدباء. وهو ما

---

[60] مجهول البيان: د. محمد مفتاح: ص 103. ط 1 – دار توبقال – المغرب 1990.

[61] أنظر لمزيد من الإيضاح:

- Sémiotique et Sciences Sociales: A - J Germas. Ed Seuil - Paris 1976
- Essais de linguistique Générale R. Jakobson p: 30 – Ed Minuit 1963 – Paris.

[62] أنظر البيان والتبين للجاحظ: 1 - 83 - 84 تحقيق وشرح عبد السلام هارون – دار الفكر – بيروت.

جعل السميائيين اليوم يتحدثون عن شكل المعنى وليس عن المعنى[63] في حد ذاته. وذلك فيه إقرار بتعدد القراءات والتأويلات. واستحالة حصر المعنى. أو ضبطه في نتاج شعري أو أدبي. للخيال فيه النصيب الأكبر كما هو الحال في النص الشعري الجاهلي. الذي وصف ظلماً بالواقعية والبساطة عند الكثيرين. متجاهلين أو متجاهلين أن هذا النص الشعري ليس وثيقة أخرجها مؤرخون أو قاعدة نحوية سطرها لغويون. وإنما هو إبداع قائم على عناصر أساسية لبها الخرق بكافة أشكاله ومستوياته. هذا الأخير الذي يجب أن نصفه أيضاً في سياقه الثقافي الخاص بكل أمة وحضارة لها تمثلاتها وإدراكها لمقاييس الغرابة والجمال والحب والموت والحياة.

لقد ولى زمن احتكار الكاتب أو الشاعر للمعرفة أو المعنى. واتضح أن كل ذلك ينجز ويبنى. وأن لا شيء معطى أو جاهز في النص مسبقاً. إذ المعاني والأفكار والنصوص نفسها تتوالد. وتنمو وتتناسل في صيرورة دائمة. ومنفتحة. يشترك في (صناعتها) المبدع والمتلقي المؤول. وفي ذلك ابتعاد عن النزعات الوضعية بكل مفاهيمها. وتأكيد على إبستمولوجية العلم المعرفي الذي استند إلى إدراك تقريبي ونسبي للمفاهيم في إطارها العام. ضمن بنية نصية شاملة. تعلي من سلطان التمثلات. وتؤمن بقدرتها على أن الفهم ينبثق من النماذج الذهنية أكثر مما هو معطى في كلمات النص[64].

إننا في حاجة ماسة اليوم إلى إعادة النظر في هذه الأحكام المطلقة التي وجهت علاقة الكثيرين بالنص الشعري القديم. وذلك بالاعتماد على الإمكانيات الهامة التي تتيحها نظرية التلقي والتأويل بما يسمح بزيادة وعينا وفهمنا لهذا النص. وكشف تلك الدلالات التي لم ينتبه إليها السابقون من النقاد والمحللين. مادام سياق القراءة والتلقي قد اختلف. فأصبحنا أمام سلطتين بدل سلطة

---

[63] أنظر: Du Sens: A - J Greimas: p: 15 – Ed Seuil – Paris. 1970.

[64] L'acte de lecture ; w - Iser – P: 226 - ed mardaga - bruxelles –(1985)

واحدة: سلطة النص وسلطة القارئ المؤول والمحلل. غير أن ذلك لا يعني أن النقاد القدماء لم ينتبهوا إلى بعض الوجوه الخاصة بعلاقة النص بمتلقيه وشروط نجاح هذه العلاقة، من خلال خاصية التأثير، حيث نجد ابن رشيق مثلاً يرسم للشاعر طريقا يسلكه ليظفر برضى القارئ، بعد أن يستولي على مشاعره وأحاسيسه، انطلاقاً من تحديد مقصديته التي يجب أن تقوم على معرفة "أغراض المخاطب كائنا ما كان، ليدخل إليه من بابه ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس وبه تفاضلوا"[65] من هنا، فالنص الذي يستطيع استمالة القارئ هو الذي يتجاوز زمنه ليظل حاضرا، مؤثرا في كل الأزمنة، وعلى القارئ أن يعيد استثمار هذه المؤشرات الفنية والدلالية الحية ليبني بها قراءته الخاصة، ليقدم بدوره إمكانات تأويلية، توازي في جماليتها وقوة تأثيرها ما أشار إليه النص. هذا الأخير الذي لا يقدم للقارئ إلا في شكل خطاطات قابلة لأن تملأ بموضوعات فنية، يبنيها المتلقي باستجاباته المتمثلة في القراءة المفتوحة والاسترجاع والاستشراف بما يكون النص المتحقق الذي تلتقي وتتفاعل فيه التجربتان معا: تجربة المؤلف وتجربة القارئ المؤول. ذلك الذي تعته (أمبيرتو إيكو) بالقارئ الإيجابي الذي يبني عوالم، وينجز أعمالا، ويراكم خبرات توازي في جمالها، وقدرتها التخيلية ما ينجزه الكتاب والشعراء في نصوصهم، عن طريق امتلاكه لأدوات الإبداع، وهضمه لمعاني النصوص، متجاوزا علاماتها الظاهرة، نافذا إلى أعماقها الثاوية خلف الملفوظ بحيث نصبح أمام تكامل وتفاعل بين لحظتين حاسمتين: لحظة تشكل النص ولحظة إدراكه واستيعابه، في نوع من الانفتاح الدائم[66]. غير أننا يجب أن ننبه إلى أن انفتاح النص، أو تنوع التأويل، ليس مطلقا بدون ضوابط بل لا بد من مقومات تجعل هذا التأويل مقننا، نابعا من

---

[65] قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: ابن رشيق القيرواني: ص 20 تحقيق يحيى الشاذلي – المطبعة الرسمية – تونس 1972.

[66] [illegible]

حجج لغوية وجمالية، لها سند شعري، تفاديا لأي تطرف سواء في اتجاه الذاتية الموغلة في الأنا الفردية أو في النزعة اللاأدرية. من هنا فاستحضار السياق المنتج وسياق المؤول، وزمان الخطاب وفضاءاته، ومساقاته من الشروط الضرورية لإنجاز تأويل (مقبول)، ومقنع، يبتعد عن ذلك التأويل المفتوح بلا ضوابط، الذي يدعو إليه دريدا وبارث حيث يغدو التأويل لعبا حرا، يهدف إلى المتعة المطلقة.

وهكذا، إذا كنا نوافق تصور كل من دريدا وبارث في التأكيد على انفتاح التأويل والالتفات إلى دور القارئ في إنتاج معاني النص، فإننا نحذر من إنجاز قراءات غير مقيدة بشروط وموجهات محددة الأهداف، لأنه إذا ألغينا هذه المحددات، قد نسقط في قراءات متعارضة ومتضاربة وعدمية، بما يسيء إلى النص موضوع القراءة والتأويل. وغني عن البيان أن ما أشار إليه الأنتربولوجيون والسيميائيون ينسجم وما أكده كثير من النقاد والفلاسفة العرب القدماء، بخصوص البعد المزدوج للنص والذي يقر بوجود مستويين: مستوى باطني ومستوى ظاهر، على أن المعنى الباطني هو الأهم؛ غير أن ذلك لا يفيد أن التأويل القائم على تعدد المعاني "يترك المؤول يقرأ النص كيفما اتفق، بل إن التأويل القائم على التشاكل مقيد بالنظام الوظيفي للغة الذي يقدم مؤشرات تأويلية كالتشبيه والاستعارة والترادف والاشتراك والتمثيل والكناية وتحصيل الحاصل والتناقض، كما أنه مشروط بملائمة الأعراف الاجتماعية والشروط التداولية. فالتأويل خاضع لقيود عاصمة من الهذيان واللغو"[67]. على أننا يجب أيضاً أن نراعي ونحن نسعى إلى تقديم قراءة منسجمة، منتجة للنص مقصدية الشاعر، من خلال التمييز بين المعنى الذي تؤشر إليه كلمات النص وبين الدلالة التي يتم الإيحاء إليها. إننا

---

[67] أنظر:

Sémantique interprétative (La pluralité des sens): François Rastier. P: 175 - 212 – Ed. puf - PARIS 1987.

مطالبون في عملية القراءة والتأويل أن نميز بين "المعنى الذي يمثله نص ما، أي ما يعنيه المؤلف باستعماله لمتوالية من الأدلة الخاصة وبين الدلالة التي تفيد العلاقة بين المعنى والشخص أو المفهوم والوضع الذي يمكن تخيله. فالمعنى ثابت غير متغير، لأن مقاصد المؤلف التي صدر عنها معطاة بكيفية نهائية. أما المتغير فهو الدلالة التي يمنحها كل مؤول للنص بحسب مقاصده. وبهذا الثبات الذي يضمن الاستمرارية والاشتراك والتغير الذي يراعي مختلف السياقات، يمكن التحدث عن صحة التأويل. فالمعنى هو موضوع الفهم والتأويل والدلالة هي موضوع الحكم والنقد. ومهما اختلفت التأويلات فإنها تظل محافظة على أرض معنوية مشتركة قابلة لإعادة الإنتاج. إلا أن إعادة الإنتاج هاته رهينة هي الأخرى بمفهوم البنية الثقافية، النابعة من تعدد إدراك المجتمعات، ومن يمثلها، وهم القراء والمؤولون الذين يعيدون إنتاج النصوص، مزودين بتجاربهم وخيالاتهم وانفعالاتهم واستجاباتهم وسياقاتهم المتباينة والمتعددة.

إننا ندعو إلى قراءة تفاعلية قادرة على تتبع نابع من شعرية النص، كي نمنحه إمكانات البوح والإفصاح، بدل إصدار أحكام تسد هذه المنافذ، وتطمس معالم الجمال فيه.

1 - 1 - القراءة التفاعلية:

إن القراءة التي ندعو إليها تكمن في القراءة التفاعلية المنتجة، تلك القراءة التي لا ترى بأن المعنى قد اكتمل في النص، بل إن للقارئ نصيباً في تشييده. فالنص الشعري بفضل إمكاناته اللغوية القائمة على الإنجاز الانزياحي والخرق المتنامي في مستويات عدة: صرفية ومعجمية وتركيبية ودلالية، يتيح للقارئ فرصاً عديدة لتشغيل نشاطه الذهني في إنجاز تأويل منسجم مع الإشارات اللغوية القائمة في النص، من خلال استحضاره لرصيده من المعرفة وتجاوبه مع هذا الجنس في التعبير داخل إطار زمني ومكاني محكومين بسياق خاص، يوجه مسار التلقي، ويحدد وجهة التأويل ضمن ما يمكن أن نعتبره (باستراتيجية) تفاعلية بين النص والقارئ (المؤول). هذا الأخير الذي يسخر كل إمكاناته اللغوية ومعارفه الموسوعية، وأدواته المأمولة في بعث النص من جديد ليكشف عن امتداداته، وتضميناته الدلالية الثاوية خلف ما هو لفظي ظاهر نحو ما هو إيحائي غائر. ليكون القارئ بذلك قد ساهم في بعث الروح في النص ليفصح عن مكنوناته، وكأنه يعبر (هنا والآن) عن قضايا وحالات ومقاصد آنية تعكس صورة الماضي في الحاضر لتنفتح على أفق ممتد ومفتوح، قابل للتجديد عند كل قراءة متأنية عميقة، وذلك في علاقة مستمرة بين ما هو معطى في النص وما يبنيه القارئ داخل سياق وشروط تداولية[68] تفسح المجال للتأويل القائم على دعائم وحجج شعرية، بعيداً عن تلك الحدود المغلقة التي قال بها التقعيديون.

لا بد من الإقرار، إذن، بأن الشعر القديم لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم لما تتضمنه نصوصه من إنجازات لغوية، ورؤى جمالية للحياة والموت والإنسان والطبيعة والعلاقات التي نسجها بين هذه العوالم.

لا يزال هذا النص يعلمنا الكثير عن أسرار النفس الإنسانية وخباياها، وأحلامها ورغباتها ويذكرنا بأخلاقنا العربية وهويتنا الأصيلة، ليبعث فينا هذا الإحساس بنبض الأشياء من حولنا، وبتأثيرها الممتد بفضل لغته الجميلة.

لكننا نواجهه نحن أيضاً بتأويلاتنا المتشعبة بقلق الحياة المعاصرة، وبعقد قيمها وأحداثها. من هنا، يحصل التفاعل، وتتناسل المعاني وينمو النص، وينفتح، ليصبح بذلك نصاً (قديماً - حديثاً) في الآن ذاته. أو بأدق تعبير يصنع النص الجاهلي علاقة بين القديم والحديث، يتجاوز تلك التحديدات الصارمة والتقعيدات العامة.

---

[68] من الدراسات الهامة التي يمكن الاستناد إليها في تفصيل البعد التداولي في القراءة والتلقي:

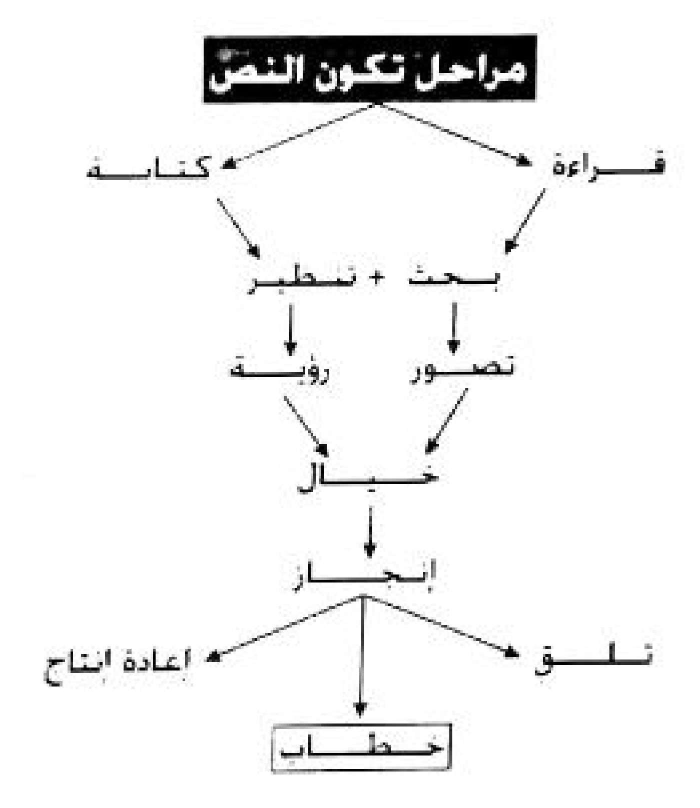
L'acte de lecture: W - ISER - Ed: Marda – Bruxelles: 1985.

- Pour une esthétique de la réception. H. Jauss: Ed: Gallimard: 1978.

لقد آن الأوان لتوظيف واعٍ ودقيق لهذا التراكم المعرفي والمنهجي الهائل لفهم وتفسير وتأويل النص الشعري القديم، الذي لازال حيا ومؤثرا، رغم ظهور نصوص وأجناس أدبية أخرى، لم تقو – حتى الآن – على تجاوزه. غير أننا مطالبون أيضاً بنقل هذا الإحساس الجميل بهذا النص من مستوى الانطباع إلى مستوى الإقناع، لتعليل هذا الإعجاب وبالتالي تقديم قراءة عميقة لعناصره الفنية ودلالاتها الجمالية.

ويبدو لي أن المنطلق الأساسي لبلوغ هذا الهدف يكمن بالدرجة الأولى في تصحيح ذلك الوهم الأكبر والاعتقاد الراسخ بأن المعنى التام يكمن في كلمات النص الشعري، والتأكيد بدل ذلك على أن الدلالة تكمن أيضاً في المعرفة الذهنية التي يكونها القارئ المؤول للنص، والتي تتطلب استحضار كل العناصر المساهمة في تشكيل عالمه، من (إيقاع ومعجم وتركيب نحوي وبلاغي ودلالة ورؤية). إضافة إلى مفاهيم أخرى تبني تلك الصور الذهنية[69] التي يكونها القارئ المؤول عن هذا النص مثل: (الأطر) التي هي سلسلة من الأفعال المترابطة. و(المدونات): التي هي مجموع المعارف المتصلة في النص، والتي يسعى القارئ من خلالها إلى بناء مناخ للتلقي، يشيد على أساسه أفق انتظاره بما يضمن إنتاج توليدات وتحويلات ينمو من خلالها الفهم وينسجم بها التأويل.

إننا نعتقد بأن الاستناد إلى نظرية التلقي كما نظر لها الألمان أساساً، إضافة إلى الخلفيات التي راكمناها عن الخطاب الشعري القديم، والجاهلي منه بخاصة، وحسن استثمار هذه المفاهيم الجديدة لاسيما تلك التي ترتكز على مفهوم القارئ المؤول، والتجربة والامتلاك ومعنى النص والتعالي النصي وشكله وما قبله وشروط إنتاجه، بالإضافة إلى مفاهيم الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي والنماذج الذهنية التي أكد عليها كل من جورج لايكوف ومارك جونسون وغيرهما والمتمثلة في (الإطار والمدونة والخطاطة والسيناريو). كل ذلك من شأنه تقوية معرفتنا بالإمكانات الهامة الكامنة في هذا الخطاب الشعري الذي لم يزده الزمن إلا حضورا وتوهجا، شريطة أن نحسن الإصغاء إليه، وأن نستلهم من المناهج الحديثة والمفاهيم الجديدة ما يجعل قراءتنا له قراءة متطورة مادمنا "نؤمن بأن التطور لا يمس التقنية الشعرية، فقط بوصفها نصوصا من إبداع شعراء قدامى؛ بل يمس أساساً تقنية قراءة النصوص، ذلك أنني اعتبر أن العديد من النصوص الجاهلية أكثر حداثة بفاعليتها في القراءة، والتأثير في المتلقي بفضل ما تمتلكه من عناصر فنية، من العديد من النصوص المسماة اليوم (حديثة)،وهي تعكس بالتالي مراحل نمو تكاملي كالآتي:



[69] لمزيد من الإيضاح أنظر: تأبط شعرا: د. أحمد بوزفور: ص 12 نشر الفنك – المغرب 1990.

- Le rôle des scriptes dans le récit: Raphaël Baroni: in poétique: Umberto Eco: Ed Grasset: paris 1985.

فالنص الشعري ليس زمناً، بل علاقة بين أزمنة، تنسجها القراءة المتجددة التي تغذيها باستمرار بحسن إصغائنا إليه، وبتوظيفنا الجيد لتقنياتها، لأننا نعتقد أن "التطور لا يمس التقنية الشعرية فقط، بل يمس أيضاً تقنية القراءة، بل لربما كان التطور يلحق هذه التقنية أولاً إذا اعتبرنا أن الحداثة حداثة قراءة لا حداثة نصوص: فقد يكون نص قديم أكثر حداثة بفاعليته في القراءة من نص حديث، والشعر لا ينمو كشعراء، يخلق بعضه بعضا فقط، بل ينمو أيضاً كنصوص: النص القديم نفسه كائن حي ينمو ويتطور، وفي كل عصر يقدم زمنا ويحدث فاعلية وتأثيرا"(69)، هذه الفاعلية والتأثير أراهما حاضرين بقوة في نص امرئ القيس:

أرانا موضعين لأمر غيب	ونسحر بالطعام وبالشراب
عصافير وذبان ودود	وأجرأ من مجلحة الذئاب
وكل مكارم الأخلاق صارت	إليه همتي وبه اكتسابي
فبعض اللوم عاذلتي فإني	ستكفيني التجارب وانتسابي
إلى عرق الثرى وشجت عروقي	وهذا الموت يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبها وجرمي	فيلحقني وشيكا بالتراب
ألم أنض المطي بكل خرق	أمق الطول لماع السراب
وأركب في اللهام المجر حتى	أنال مآكل القحم الرغاب
وقد طوفت في الآفاق حتى	رضيت من الغنيمة بالإياب
أبعد الحارث الملك بن عمرو	وبعد الخير حجر ذي القباب
أرجي من صروف الدهر لينا	ولم تغفل عن الصم الهضاب
وأعلم أنني عما قليل	سأنشب في شبا ظفر وناب
كما لاقى أبي حجر وجدي	ولا أنسى قتيلا بالكلاب

فمن حيث التركيب البنائي؛ تتميز القصيدة بغنى وتنوع فضاءاتها من جهة وبشكلها الدائري من جهة أخرى، وهذا الغنى والتنوع يزدادان عمقا، من خلال وجود خيوط رابطة، تنسج علاقات النص، وتضمن له التفاعل والانسجام.

- فمن حيث الشكل العام، تتكون القصيدة من:

مفتتح درامي (مأساة) تطرح فيه جدلية: الموت / الحياة، أو: وهم المتعة / حقيقة المأساة.

يليه رد على (العاذلة)، وبالتالي على (الموت) بكل ما يبرز الذات أكثر قوة، وتوازنا، بعيداً عن الضعف، الذي هو سمة الحاضر، وباستلهام القوة من نموذج سالف، هو الأصل في المجد والبطولة والبقاء.

غير أنه يصعب الفصل بين الحالات التي تبدو أو تتجلى فيها الذات متحدية في ظل هذه المأساة، ذلك أن (التداخل) والتفاعل هما السمتان البارزتان والغالبتان فيه. يتجلى ذلك: في أن الذات لا تكاد تنتهي من تصويرها لحالات القوة والمتعة، حتى تدخل في حالة الضعف لتتلاشى معها كل اللذات، وتندثر المتع، وتخر تلك القوى، لتؤكد حالة المأساة، التي افتتح بها الشاعر قصيدته وتتعمق صورة الخداع أو (السحر)، لتبدو مجرد أدغاث أحلام، سرعان ما يمحوها هذا الواقع المثقل بثقل الموت، هذه (الغول) التي تلتهم الوغل من الرجال، وتحيله ذكرى عابرة لتتقوى بذلك هذه الخاصية تصاعدياً، حيث يبدو هذا التدرج المتنامي، المتخن بهيمنة (الموت)، واضحاً، كما هو في الأبيات (5) ← (10)، إلى درجة الهيمنة الشاملة الكاسحة في الأبيات الثلاثة الأخيرة (11 - 12 - 13). وفي ذلك تأكيد على تمكنها من الذات كلياً، حيث استبدال هذا (الحلم) في إطار علاقات وترابطات، نسجتها هذه الأداة الزمنية (حتى)، الفاصلة من جهة بين مكونين، والمغنية لحالتين متقابلتين من جهة أخرى.

الحرب واقتحام الجيوش ← (الحصيلة) ← إيجابية ← الرجوع بالغنيمة

التطواف في الفضاءات الواسعة ← (الحصيلة) ← سلبية ← ضياع الغنيمة

وبذلك يتناسل النص وصور المفارقات، التي تتلوها سلسلة من التعارضات، مشكلة نسيجاً من العلاقات المتميزة الخصبة والمتنوعة، ما بين تشبيه واستعارة ومقابلة ووصف سردي، سبي في ظاهره، غني في عمقه، لما يحمله من رموز موحية، بعمق تخييلي، وبراعة في التأليف، إلى درجة أصبحت معها القصيدة حبلى بنماذج جمالية، بحيث كلما ذكرت جملة إلا وأخصبت صورة، أو تجلياً فيه إبداع وترميز، غالباً ما تطبعه مفارقات، تشكل ثنائيات:

الماضي / الحاضر	الحاضر / الآتي	الواقع / الحلم
القوة / الضعف	الحقيقة / الوهم	العذل / اللوم
الذهاب / الإياب	(السحر)	الحياة / الموت.

أما فضاءات هذا النص فقد احتضنت هذه الثنائيات بعد أن استطاع الشاعر تأثيثها على هذا النحو من الترتيب:

- فضاء الطعام: الكسب والغنيمة.
- فضاء الموت: من خلال علاماتها وأشكالها: (لاقه – قتيلا – السلب – الملاحقة).
- فضاء الحيوان: عصافير – دود – ذباب – ذئاب – المطي.
- فضاء الأخلاق: الشرف – النفس – القحم – الكسب.
- فضاء الطبيعة: الثرى – الآفاق – الرغاب – خرق – السراب – كلاب.
- فضاء الحرب.
- فضاء الإنسان: الذات – اللهام (الجيش العظيم) – جده – أبوه – أخوه – عمه) – العائلة.
- فضاء الزمن: الشباب – الدهر – الصروف.

والملاحظ أن أهم خيط رابط بين هذه الفضاءات هو (الفناء) أو علاماته: فكل شيء مهما كان شأنه أو قوته، أو سعته – أو غناه، أو لذته، (آيل إلى نهاية مأساوية هي سقوطه في شراك الموت) سينتهي إلى الموت، تلك الحقيقة المرة..

نستنتج من ذلك أن بناء القصيدة (دائري) لأنه يبدأ بداية مأساوية، وينتهي بنهاية مأساوية: البداية بالموت والنهاية بالموت. أما وسط القصيدة، فهو تفاعل بين وهم المتعة وحقيقة الحزن والألم، أي كل ما يساهم بتعجيل زمن الموت.

دلالياً، تقدم القصيدة في العمق، مأساة الإنسان في مواجهة مصيره، إذ الجماعة غافلة في وهم المتعة أما الشاعر فيتأمل حقيقة الموت: (وعي الذات المتعودة برؤيتها الثاقبة مقابل وهم الجماعة باستمرار اللذة والحياة).

هنا بالذات تتحول اللذة (السحر) والانبهار بالطعام والشراب، والعدو، والتطواف، والغنيمة، إلى مأساة (حقيقية)، تؤكد ضعف الإنسان. ولا غرابة في أن نواجه في القصيدة (ببداية) جسدها: فعل محوري في ب (1): نسحر. بينما في (النهاية): نقف على فعل محوري مناقض: (أعلم): ب (12): فبين السحر (الوهم) والحقيقة (العلم)، نسجت هذه القصيدة، خيوطا عالمها الموضوعاتي، وبناؤها الهيكلي، مستندان إلى خاصية (التفاعل) و(التعالق)، مشكلة بذلك وحدة لكنها وحدة حية متغيرة، تعكس تفاعل هذه الحياة بكل ما تحمله من تناقض، وصولاً إلى (نهاية) ستكون هي: (الحاسمة)، يظهر ذلك في بداية القصيدة، حيث تحول أو انتقال (الذات) من حالة المتعة (الحياة) إلى حالة الألم، (الموت). وهذا ما أثبتته هذه (النهاية): ملاقاة الموت، وهي نهاية تجعل الزمن أيضاً يبدو في الأخير: واحداً، ومتماثلا، لأن الذوات الأخرى، التي كانت تشكل استمراراً لنسب الذات ووجها من وجوه قوتها وعطائها، آلت إلى الفناء والموت (الجد والعم والأخ): أي أنها انطلقت من بداية كانت مجرد (سحر) بالطعام والشراب والعدو والحرب وانتهت إلى (التراب). كذلك الشأن بالنسبة لهذه الذات التي ستؤول هي الأخرى إلى المسار نفسه، لتصبح كل تلك التحركات في اتجاه خلق عالم المتعة مجرد سحر وخداع ووهم سرعان ما تنخر بفعل قوة الموت، وهيمنتها التامة.

بمعنى أن الحالتين تتشابهان، والإنسان يحيى الوهم والسحر، أي العبث حيث السقوط والموت في كل الأزمنة، سواء كانت بداية أو نهاية. الشاعر في الحالتين معاً يعيش مأساته حتى وهو غارق في متعه ولذاته، وذلك لأنه يرى الموت

حقيقة لا محيد عنها، بينما الجماعة تعيش غفلة المتع، لأنها لم تصل إلى درجة من (الإدراك) (والوعي) الثاقب، أي أن الجماعة لا تعلم من الحياة إلا ظاهرها، في حين أن (الشاعر) يعي الوجود في حقيقته المرة وواقعه الأليم والحزين. هذا ما يجعلنا نطرح سؤالاً هاماً عن قضية (جماعية الشعر).

النص، الذي بين أيدينا الآن، يخرق هذا التصور، هناك دائماً بون، مسافة، اختلاف بين رؤيا الجماعة، ورؤية الذات (الشاعر)، الجماعة تعيش وهم الاستمتاع، والذات تعيش ألم الحقيقة. إنها تبين أن التجربة الشعرية تجعلك تبدو مختلفاً ومتميزاً عن الجماعة، تعيش الحقيقة في عمقها وتواجهها، لكنك حينما لا تقو على ذلك تسير نحو الوهم وتصدقه كما الجماعة.

هكذا يتأكد لنا أن الخطاب الشعري الجاهلي لا يقدم لنا المتماثل والمتشابه فقط، بل ينجز أيضاً المختلف والمتميز، هذا الأخير الذي يتسع مداه وتتعمق صفاته كلما أمعنا النظر فيه وأمنا بأن تفرده مرتبط بنوع الرؤيا التي انطلقنا منها والأدوات التي استخدمناها في تشكيلها شعريا. لقد أبان الشكلانيون عن حس رفيع في تلمس هذه القضايا الهامة تتجلى كمايلي:



1 - 2 - الأدب الإسلامي وإشكالية المنهج:

يسعى كثير من النقاد إلى تأسيس نظرية للأدب تعكس الخصوصية الإسلامية والقيم السامية، النابعة من عقيدة الإسلام الذي يتعارض في كثير من مبادئه وقيمه مع ما تقدمه الرؤية الغربية القائمة في جزء كبير منها على مبادئ الحداثة والعلمانية والحرية المطلقة.

غير أن هذه الرغبة الواضحة لدى هؤلاء النقاد والباحثين في إقامة نظرية إسلامية، لم يوازيها بحث عميق في الأسس والمبادئ والخلفيات الكفيلة باجتراح جهاز مفاهيمي أدبي ونقدي، قادر على تحديد رؤية متميزة، واضحة تعكس روح التجربة الإسلامية في الإبداع والنقد، وما يواكبهما من منجزات نقدية، كفيلة بتحديد وضبط هذا الرصيد الإبداعي القديم والحديث.

هكذا، وفي ظل تعثر تلك المحاولات وتضارب الرؤى والآراء حول حدود الإفادة من المفاهيم والنظريات والمناهج الغربية، لاسيما الحديثة منها، بقيت النظرية الإسلامية حتى الآن مطلباً أكثر منه إنجازاً، رغم إقرارنا بوجود تجارب متميزة تستحق التقدير والتنويه.

ويبدو لي أننا بحاجة أولاً إلى نوع من الحسم في اختياراتنا ومنطلقاتنا النظرية والمفاهيمية ثم المقاصدية، حتى نحدد بالتالي رؤيتنا للعملية الإبداعية والنقدية، وترفع العديد من الالتباسات العالقة، وذلك قبل الخوض في مناقشة عمق النظرية وأبعادها ونتائجها.

أما الالتباسات التي تشكل عوائق حقيقية أمام إنجاز نظرية نقدية خاصة فيمكن إجمالها في الآتي:

الالتباس الأول: هناك من يصر على القول بخصوصية الأدب الإسلامي، وفي الآن نفسه يؤكد على كونية الرؤية فيه. أيتعلق الأمر هنا بتمييز أم بتكامل؟

الالتباس الثاني: كثيراً ما يتم الخلط بين حديث عن النموذج الذي تمثله الرسالة الإسلامية: عقيدة وشريعة، والإنجاز الذي هو من صنيع الإنسان الفنان في سائر الأجناس. بحيث كثيراً ما تتوارى النصوص الحاملة لهذه التصورات[70]، ويتم استحضار النموذج الذي هو بالضرورة ليس موضع خلاف، مادام هو الخطاب الإلهي المتصف بالكمال، غير محتاج إلى برهان، مقابل النص الإنساني الموسوم بالذاتية والمحكوم بالنقصان لأنه من سيرة الإبداع في سائر العصور والأزمان.

الالتباس الثالث: ونلاحظه في كثير من النتاجات الأدبية الإسلامية التي لم تتمكن حتى الآن من استثمار واعٍ وعميق لما يستجد من أدوات فنية تغني الإبداع وشده بأبعاد جمالية خاصة تستثمر النظريات بحس نقدي منتج، لكن دون السقوط في أي استلاب أو تقليد أو ذوبان. وحجة هؤلاء الناقمين المتوجسين خيفة من كل ما استجد من نظريات ومناهج أنها تعتمد أدوات غير نابعة من تربة إسلامية، بل صادرة عن (أجانب أو كفرة)، فهي بالضرورة غير نافعة بل ضارة [71]. فلنتأمل دعوة د. محمد حسن بريغش في هذا التحذير المطلق من كل ما هو وافد من النظريات بحجة أنها "معول من معاول الهدم في يد الثالوث الشيطاني، تضيع شرفنا بعد المغازلة، وتستعمرنا بعد دغدغة العواطف وتنويم الأرواح[72]. أما د. عبده زايد فيستغرب كثيراً "كيف يمكن أن يقوم نقد إسلامي بهذا الخلط العجيب من المصطلحات والمفاهيم التي تنطلق من أصول غريبة لم تبرأ من ركائزها العقدية المنافية للإسلام"[73]

ويبدو أن مثل هذا التصور قد ساهم في تعطيل مسيرة الأدب الإسلامي في أن يكون رائدا بفضل أدوات فنية، تعكس هذه الروح السامية الكامنة في الإسلام، الذي هو رسالة كونية.

---

[70] من القضايا التي أخذت حيزاً هاماً في مسيرة النقد العربي والإسلامي والتي انعكست آثارها على توجه النقدي والشعري، نذكر قضية انحدار الشعر في الإسلام. هل هي حقيقة أم وهم؟. أنظر لمزيد من التفصيل:

* الإسلام والشعر: د. فايز ترحيني: ط 1 – دار الفكر اللبناني – بيروت 1990.
* شعر المخضرمين وأثر الإسلام فيه: د. يحيى الجبوري: منشورات النهضة بغداد – 1964.
* الشعر الإسلامي والأموي: د. عبد القادر القط: دار النهضة العربية – بيروت – 1987.
* قضية الإسلام والشعر: د. ادريس نقوري ط 2 – دار النشر المغربية 1996.

[71] وهكذا نلمس – مثلاً – نوعاً من التجريد التام لأي جانب إيجابي في هذه المناهج المستمدة من الغرب، في نوع من التعميم المطلق، دون تميز في مثل قول د. صديق بكر عطية " ومن هنا نرى النظريات الغربية، أيا كان اسمها، وقد شطت بعيدا عن التصور الإسلامي للأدب: فهي إما تقوم على فلسفة مادة بحتة لا علاقة بينها وبين متطلبات الروح الإنسانية، وإما تعيش بين أجواء الخيال المجنح الذي يبعد عن الواقع الإنساني ويبعد الأدب عن غايته الأخلاقية في توجيه بني الإنسان، وإما تخوض في بحار من الغموض الرمزي ثم السريالي مما أخرج الأدب عن مهمته الجليلة، التي تجمع في رباط أخوي وتلاحم عضوي بين العقل والعاطفة، وبين المادة والروح" أنظر مجلة الأدب الإسلامي العدد 39 – 1424 هـ / 2002 م ص 86.

[72] أنظر ذلك بتفصيل في مجلة المشكاة (المغرب) عدد: 5 – 6 – 1986 – ص 46.

[73] مجلة الأدب الإسلامي، عدد 24 – 1420 هـ ص 6.

إن العبرة تكمن في طريقة توظيف هذه الأدوات لتكون خادمة لمضامين فنية، صادقة ومؤثرة[74].

الالتباس الرابع: وهو مرتبط بالسابق، ويتعلق بإخراج أو استبعاد كل نتاج أدبي، ولو اتسم بالصدق في التعبير عن قضايا إنسانية من دائرة الأدب الإسلامي، لأنه لم يعبر صراحة عن الواقع الإسلامي، ولم يتسم بالخصوصية المطلوبة.

وأعتقد أن كل تجربة فنية تضمنت رؤيا صادقة للكون، ومقصدية نبيلة تروم تقديم تصور متزن عن حقيقة الوجود، تدخل في صلب الأدب الإسلامي، ولو لم تستعمل مفردات وصيغا مباشرة تنتمي إلى حقل الدين أو العقيدة، لأنها تعكس روح الإسلام ومقاصده التي هي الأولى في الاعتبار.

الالتباس الخامس: ويهم سعي البعض إلى تكريس مقولة الفصل بين الأصيل والدخيل، والخاص والعام، بهدف التحصين. وهي مقولات تطرح إشكالاً حول جدوى هذا الفصل في إغناء التجربة الفنية، وأحقية الكاتب في توظيف مصطلحات ومفردات خارجية لا تتعارض وروح الإسلام.

الالتباس السادس: منشأه التصور القائل بأن المصطلحات والتصورات ثابتة، لا تتحول ولا تهاجر، ولا تتكامل، حفاظا على نقاء النوع وصفاء التصور، ودرء الدخيل. وفي ذلك ضرب لتكامل المعارف، وعدم اعتراف بمشاركة الأجناس كافة في إنتاج مفاهيم وقيم كونية.

[74] ولقد أصاب د. عبد السلام المسدي حين وقف على مصدر الخلل في مثل هذه التصورات مذكرا بضرورة العودة إلى تأصيل النقد العربي وردم الفجوة الحاصلة بين الفلسفة والنقد والمناهج.

أنظر الأسلوبية والأسلوب: ص 606 مؤسسة الرسالة 1 - 1981.

تبرز في أشكال متنوعة: قصصية وشعرية وروائية ومسرحية. ومن ثمة لا يحق للغرب مثلاً أن يدعي ملكيته لها، لأنها نتاج إنساني مشترك.

الالتباس السابع: وهو متصل بالسابق أيضا، ويعكس هاجس الخوف من استثمار هذه المصطلحات والمفاهيم، بل وانتقاد كل من تجرأ على استخدامها في تحليل أو مقاربة نماذج فنية إسلامية.

ولست في حاجة إلى التذكير بردود الفعل التي صدرت عن كثير من المتحمسين أو المدافعين عن الفهم الضيق للخصوصية، حين عليق بعض المحللين والنقاد مصطلحات ومقاربات (جديدة) في تناولهم لنصوص (إسلامية)، خاصة وأنهم استعانوا بالمنطق والحجاج ونظريات في السرد، واللسانيات والسيميائيات، منتهين إلى استنتاجات جديرة بالاهتمام[75].

لكن بالمقابل نقترح أن تكون مداخل إعادة النظر في هذه القضايا مبنية على الآتي:

[75] ويبدو لي أنه آن الأوان لكي نأخذ كثيرا من التصورات الهامة التي آمن بها نقاد إسلاميون متميزون أمثال: د. ادريس نقوري ود. عماد الدين خليل ود. أبو بكر العزاوي وغيرهم ممن أكدوا على ضرورة الإفادة الواعية والحذرة من الإمكانات الهامة التي تتيحها بعض المناهج والنظريات (الجديدة) مادامت لا تتعارض مع روح الإسلام وثوابته، وحتى نتحرر من هذا التوظيف المسرف لما يسمى (الخصوصية) التي حولها البعض إلى انغلاق، بعيدا عن روح الفن الإسلامي الذي يتيح لنا إمكانات خصبة للقول الإنساني السامي في شتى المواضيع.

1 - الابتعاد عن الأحكام المعيارية، القائمة على الحماسة الزائدة[76]، والانطباع المفرط في الذاتية الضيقة أو الخصوصية المنغلقة.

2 - الوعي العميق بما يستجد من مناهج في التحليل والنقد، لتكون لنا معينا على تمثل دقيق للنصوص، دون انبهار مجاني أو هرولة وراء مظاهر خداعة بدعوى الحداثة[77].

3 - الاحتكام إلى النصوص في سياقها، دون تجزيء أو بترلها قبل اكتمالها في دواوين أو أعمال قصصية أو روائية أو مسرحية.

---

(76) ومن الإشارات التي ينبغي الوقوف عندها تلك التي رواها الدكتور عبد العزيز المقالح عن الشاعر العراقي بلند الحيدري، مبررا أسباب هجره للشعر، محددا إياها في كون العديد من التجارب الشعرية أصبحت مفتعلة ومسطحة عند معظم الرواد..، فأصبحوا يكتبون رغبة في الحضور الإعلامي واندفاعا وراء مغريات الشهرة.

أنظر : الشعر بين الرؤيا والتشكيل: د. عبد العزيز المقالح:/ ص 92 - دار طلاس - دمشق 1985.

(77) غير أننا نحذر أيضاً من هذه الحماسة التي تنتاب كثيراً من النقاد والباحثين المنبهرين إلى حد كبير بهذه المناهج الغربية، حين يعمدون إلى اجترارها من غير معرفة بخلفياتها وسياقها ومقاصدها. إلا أننا نحذر في الآن نفسه من التصورات الأخرى الرافضة كليا لهذه النظريات والمناهج (الغربية)، بدعوى أنها كلها هدامة، وبالتالي لا خير فيها. فكلا الموقفين لا يخلوان من تعميم، آن الأوان لتجاوزه، وذلك بالنظر إلى الإمكانات التي تتيحها هذه النظريات والمناهج، مع مراعاة درجة النسبية فيها: شكلا ومحتوى، مفهوما وإنجازا، وذلك بإخضاعها جميعا لمصفاة النقد البناء.

4 - استلهام ما في التراث من نتاج مضيء، وإعادة توظيفه بما يساهم في إغناء التجارب الإبداعية، وما يواكبها من تحليل ونقد[78].

5 - اعتماد مصفاة النقد، قبل أي اقتباس أو استلهام أو توظيف، لأن الأدب الإسلامي كل لا يتجزأ: فيه صدق المشاعر وعمق الرؤيا، وسمو الفكرة.

6 - العمل على إنتاج نظرية إسلامية في الأدب والنقد، تجمع بين أصالة التراث وخصوبته في انفتاح على تجارب إنسانية، لا سبيل إلى تجاهلها. إذ لسنا في حاجة إلى التذكير بأن هذا مسلك حيوي، ومطلب شرعي وتاريخي وجمالي، زكته ثقافتنا الإسلامية التي لم تنغلق يوما، بل ظلت مفتوحة على تجارب الغير، محصنة في الآن نفسه من كل السموم أيا كان مصدرها، ومهما اتخذت من تلوينات شعرية أو قصصية أو روائية أو مسرحية أو سينمائية.

---

(78) ومن التصورات التي شاعت بين بعض النقاد القدامى، واعتمدها محدثون واعتبروها المقياس الأمثل في نقد التجارب الشعرية: "الشعر نكد يقوى في الشر، فإذا دخل الخير ضعف".

و " أعذب الشعر أكذبه".

" من فضائل الشعر أن الكذب الذي اجتمع على قبحه حسن فيه".

واعتقد أنه يجب أن نحذر كثيرا من هذه الأقوال، وألا نبالغ في التسليم بها، رغم ما تتضمنه من دلالات هامة، إذ يجب أن نضعها في الحدود التي لا تجعلها المقياس الأوفى والأوحد في تقييم التجارب الفنية، إذ هناك تجارب فنية " صادقة" فاقت كل التوقعات وأكبت حضورها فنيا، فضلا عن ما تتضمنه من أبعاد إنسانية مفيدة.

ويبدو أن الدكتور محمد النويهي قد حدد بعمق هذه القضية ووقف على الأبعاد الخفية فيه. أنظر لمزيد من التفصيل: عنصر الصدق في الأدب: ص 16 وما بعدها. معهد الدراسات العربية 1959.

7 - تأكيد أن جودة الأدب لا تنبع من التركيز على مشاهد الخلاعة، ولا على عناصر الشر بكل صورها، بل بالتركيز على مقومات الخير والأفكار السامية التي تنفع البشرية، وتسعى إلى تغيير مسارات الأمم نحو الأمن الروحي والنفسي، قبل الأمن المادي.

8 - العمل على إغناء الأدب والفن الذي يقدمه المسلم بعناصر وأدوات جمالية أخاذة، حتى نرد تلك الاتهامات التي يستند إليها الخصوم والتي تقول بأن الجانب الغائب في الأدب الإسلامي هو العنصر الفني.

9 - اعتماد مجموعة من القواعد الأساسية في كل تقييم لإنجازات الأدب الإسلامي نظرية وموضوعاً ومنهجاً، ومنها قواعد هامة حددها د. محمد إقبال عروي في:

- قاعدة بطلان اقتصار الأدب الإسلامي على الموضوعات الإسلامية.
- قاعدة الأصل في الإبداع الأدبي والإباحة الموضوعية.
- قاعدة دوران الإبداع الجيد مع الحرية وجودا وعدما".

غير أن ذلك لا يكفي إلا إذا برهن أدباؤنا ونقادنا الإسلاميون على مدى قدرتهم في تحقيق إنجازات فنية، فيها جمع ذكي بين خصوصية المجتمع الإسلامي وروح الإنسانية التواقة إلى الفن السامي القادر على قهر صور الضحالة التي اكتسحت عالمنا اليوم. إذ هنا بالذات سنصل بهذا الأدب إلى مدارج الكونية التي هي أساس وروح الرسالة الإسلامية، مادام الفن الإسلامي يشكل جزءاً لا ينفصم عنها، وإن تعددت منافذه، وتنوعت أشكاله.

المبحث الخامس

1 - المنهج الحِجاجي

2 - السلم الحِجاجي

1 - المنهج الحِجاجي:

يعرف الحجاج بكونه "تقديم الحجج والأدلة المؤدية إلى نتيجة معينة، تساهم في إنجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، وبعبارة أخرى يتمثل الحجاج في إنجاز متواليات من الأقوال بعضها بمثابة الحجة اللغوية، وبعضها الآخر بمثابة النتائج التي تستنتج منها. إن كون اللغة لها وظيفة حجاجية يعني أن التسلسلات الخطابية محددة لا بواسطة الوقائع (les faits) المعبر عنها داخل الأقوال فقط ولكنها محددة أيضاً وأساساً بواسطة بنية هذه الأقوال نفسها، وبواسطة المواد اللغوية التي تم توظيفها وتشغيلها"[79]. إن هذا التحديد يفيد بالأساس أن اللغة تحمل في ذاتها خاصية الحجاج بامتياز، عكس ما قد يتبادر إلى الأذهان، لاسيما في الجوانب الإقناعية والاستدلالية التي هي بنيات عميقة في اللغة الطبيعية ذاتها، وليس فحسب فيما تبدعه مخيلة الإنسان أو تنجزه فيما يعرف باللغات (الصناعية). ثم إن في هذا التحديد أيضاً إشارة هامة إلى العلاقة التي تصل نظرية الحجاج بالنظرية اللسانية العامة التي تؤكد أن غنى العناصر الطبيعية الكثيرة هي في بنية اللغة نفسها والتي يعد التأثير والإقناع أحد أبرز مقوماتها.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نسوقها في هذا الإطار الأقوال الآتية:

- الامتحان صعب، فلتجتهد كثيراً.
- الشعب العربي مستاء من الموقف الرسمي العربي تجاه العدوان الصهيوني على فلسطين.

---

[79] اللغة والحجاج: د. أبو بكر العزاوي: ص 16 دار الأحمدية: الدار البيضاء: 2006.

وأنظر أيضاً:

- L'argumentation dans la langue: J - C Anscombre et O. Ducrot Mardaga: Bruxelle: 1983.
- Les échelles argumentatives: O. Ducrot ; Ed: Minuit – paris: 1980.

- غزة تدمر، لنبادر إلى نصرتها.
- هذه جرائم حرب، على المجتمع الدولي أن يحاكم مرتكبيها.

في الأمثلة الأربعة نحن أمام جمل تتضمن، من جهة، نتائج واضحة أفرزت العديد من الحجج الموضحة والداعمة والمؤكدة لها، قصد إقناع المخاطبين بجدواها، وبالتالي التأثير عليهم وتوجيههم نحو الامتثال والاستجابة لدعوى صاحبها ومقاصده المعلنة من البداية.

وهكذا، نجد في المثال الأول أن النتيجة التي تنبع من التهيء الجيد والمطالعة المستمرة، استدعت تقديم حجج داعمة، مفادها أن الامتحان صعب، يتضمن أسئلة تحتاج إلى بذل جهد مضاعف، وتركيز شديد، لأنها حيكت بدقة متناهية، ولأنها تتضمن أسئلة إشكالية.

أما في المثال الثاني فالنتيجة التي هي استياء الشعب العربي وتذمره من الموقف الرسمي العربي من الإجرام الصهيوني على الفلسطينيين، تتضمن في عمقها حججاً عدة، حتى ولو لم تكن ظاهرة، والتي منها أن هناك موقفين: موقف رسمي ضعيف ومتذبذب، لأسباب عدة، من أبرزها الخلافات العربية والانشقاقات المتعددة، والمصالح الضيقة لكل دولة، والاستقطابات الإقليمية التي أضعفت الموقف الرسمي العربي وانتهت به إلى التمزق، في حين أن الموقف الشعبي متوحد، وينطق بلسان واحد ويسعى إلى هدف مشترك، ألا وهو نصرة أهل فلسطين في محنتهم.

أما في المثال الثالث، فالنتيجة التي يقدمها المرسل هي الدلالة على نصرة شعب فلسطين، وحمايتهم من بطش المعتدين، بعد أن وصل التنكيل بهم حداً لا يطاق، لذلك فالأمر يتطلب حججاً تكون سبباً ودافعاً قوياً لإقناع الكل بضرورة تحمل مسؤوليته في الدفاع عن فلسطين التي تكالبت عليها أطماع الصهيونية والإمبريالية. ومن أقوى هذه الحجج هذا الدمار الذي حل بالناس أطفالاً وشيوخاً ونساء وبالأرض وما عليها، فكانت بذلك أقوى ظهوراً وتأثيراً، مما يفيد أن الخطر

كبير وأن لا وقت للخطب العصماء، وإنما العبرة بالفعل الذي سيصد المعتدين ويكف أذاهم الغاشم.

أما في المثال الرابع فالنتيجة التي يقصدها المرسل هي أن يرى مجرمي الحرب أمام العدالة، يقتص منهم، ليكونوا عبرة لكل معتد متجبر، لذلك فقد تطلب الأمر حججاً دالة تهدف إظهار التدمير والقتل الممنهج، واستعمال القنابل المحرمة وفقا للقوانين الدولية. فهذه الحجج، إذن، دلائل على فظاعة الجرائم وضرورة الإسراع بمعاقبة المجرمين.

والواضح من خلال هذه النماذج التوضيحية أن هناك تنوعا واختلافا في الوسائل والطرق والعناصر المستعملة في تقديم الحجج لدعم هذه النتائج. فمنها ما استعمل حججاً ظاهرة، ونتائج مضمرة، ومنها من سلك نقيض ذلك، ومنها من توسل بروابط، ومنها من تجاوزها. وهذه خاصية تضفي على الحجاج صيغة (المرونة والنسبية والتدرج والتراتبية) التي تميز الحجاج الطبيعي (اللغوي) عن الحجاج (البرهاني، المنطقي) الذي سمته (الحتمية والإطلاق).

ونظرا لهذه الخصائص التي يتمتع بها الحجاج الطبيعي، فقد غدا يحتل مكانة بارزة في مختلف الخطابات والمعارف والعلوم، من لغوية واجتماعية وتاريخية ونفسية واقتصادية وقانونية وتواصلية، وغيرها، حتى قيل إنه من الصعب الحديث عن أي تواصل بدون حجاج. فليس غريباً أن يحظى هذا الأخير باهتمام الباحثين على اختلاف اتجاهاتهم واختصاصهم لاسيما في العصر الحديث، عصر التواصل المتميز بالسرعة والتدفق الهائل للمعلومات، خاصة بعد التقدم الكبير الذي هم من جهة المجتمعات المتطورة في وسائل التعبير والاتصال، ومن جهة أخرى تطور العلوم والمعارف اللسانية والمنطقية والفلسفية والاجتماعية التي أخذت حيزا واسعا في سياق الحرية الباعثة على الحوار والاختلاف والفكر الحر الذي شاع في العديد من المجتمعات التي راهنت على هذا النمط من التواصل اللساني القائم على الإقناع والحجاج بمختلف أشكاله وأنواعه.

1 - 1 - الحجاج: أسسه ومرجعياته:

لقد مضت حقبة من الزمن شهدت تجاهلا واضحاً للحجاج تم فيها إغفال مختلف الأبحاث والدراسات المتعلقة بهذا المجال الهام، خاصة فيما يتصل بمجالي البلاغة والاستدلال. وبالرغم من الإمكانات الهائلة التي قدمتها النظريات الحجاجية على اختلاف أصولها لدراسة العديد من الخطابات والمعارف والعلوم وتحليلها.

إن ما ينبغي التأكيد عليه، هنا، هو أن هذا التحول لم يكن وليد الصدفة؛ بل يرجع في الأساس إلى متغيرات جوهرية همت الواقع السياسي والاجتماعي والفكري، لاسيما في المجتمع الغربي الذي انتعشت فيه الديموقراطية، والفكر الحر القائم على ثراء الأفكار وخصوبة النظريات والمفاهيم، مما أفرز مناخاً حوارياً، شاعت فيه التنافسية الفكرية والعلمية والتواصل السريع بفضل التقدم الهائل الذي عرفته مختلف وسائل الإعلام، لاسيما البصرية منها، بحيث غدا الحجاج الأداة والمطلب الأوفى لكل الناس، الذين أصبحوا بدورهم يتأثرون ويؤثرون في هذا السياق العام للتواصل الموجه بدعائم حجاجية على نطاق واسع.

غير أن النقلة النوعية التي شهدها الحجاج تكمن عملياً في المستجدات التي أحدثتها النظريات اللسانية، والمنطق الذي لم يعد يبنى على تقنيات رياضية صرفة، ووحيدة قائمة على مبدأ (صدق / كذب) الذي هو إفراز عملي للمقولة المنطقية الكبرى (الثالث المرفوع)، بل حلت مبادئ أخرى أظهرت كفايتها في التحليل من زوايا ومنظورات أخرى، لا تقول باليقين والحسم والإطلاق، بل تنظر في الخطابات غير اليقينية والشكية التي تنجزها مختلف الذوات، والتي بدا فيها أن (المنطق الرياضي الصوري) أصبح عاجزا عن الإحاطة بها. لاسيما وأن الواقع الجديد للمتواصلين والمتحاورين والمتحاجين غدا يفرز، في كل سياق، لونا جديداً ومختلفا من الخطابات التي تحتاج إلى منطق جديد، ومقاربة مغايرة، لا تكون رهينة بمبدأ (الصدق/ الكذب) الذي يستبعد ويلغي مبدأ الاحتمال (الثالث المرفوع). وإنما إلى منطق طبيعي يعي خصوصيات الخطابات المتميزة والجديدة لغوية أم غير لغوية في بعدها الحجاجي، سواء فيما هو عام أو مشترك أو بما يميز كل إنجاز في مستوى من المستويات أو في بنية من بنياته الحجاجية.

لقد كانت بداية القرن العشرين مرحلة حاسمة في تاريخ تراجع هيمنة المنطق الرياضي الصوري، وشيوع المنطق الطبيعي الذي أعاد الاعتبار للغة الطبيعية المتسمة بخصائص الإيحاء، والترميز والاستعارة والغنى الدلالي، الذي لم يدركه المناطقة الصوريون الذين كانوا يسمون هذه اللغة (بالسلبية)، بسبب ما كانوا يعتقدون أنه (غموض) و(عيوب) لا تسمح بتطبيق سليم وشامل لمبدأ الصدق والكذب، الذي هو أساس المنطق الصوري - الرياضي[80] الذي يتبنونه في التحليل، بوصفه الخادم الأوفى والأوحد للفكر العلمي الذي هو مطلبهم الأساسي.

ويبدو جليا أن هذا التصور يفتقد للمعرفة الدقيقة باللغة في أبعادها الرمزية والإيحائية والتواصلية التي عليها مدار تخاطب الناس وتحاججهم. وهذا بالذات ما حاول أقطاب النظريات اللسانية وفلاسفة اللغة التركيز عليه والبحث في بنياته اللسانية ومستوياته الحجاجية، من خلال العديد من التصورات والنظريات التي، وإن كانت تتنوع في تفاصيلها وجزئياتها وأدواتها الإجرائية، إلا أنها تشترك في بيان السمات والبنيات الحجاجية للغة الطبيعية في مختلف تجلياتها ومظاهرها الاستدلالية والإقناعية.

---

(80) لمزيد من الإيضاح: راجع:

- Logique et langage, topoi argumentatifs: J - b Grize: université Helsinki: 1987.
- اللغة والحجاج: د. أبو بكر العزاوي: الدار الأحمدية: ط 1 الدار البيضاء: 2007.
- اللغة والمنطق: د. حسان الباهي: المركز الثقافي العربي / دار الأمان: المغرب: 2000.

1 - 2 - النظريات الحجاجية الحديثة والأثر الخطابي والبلاغي:

من العسير التسليم بالرأي الذي ينفي كل تأثير للخطابة والبلاغة قديمها وحديثها في النظريات الحجاجية، حتى وإن عملت هذه الأخيرة على بناء تصورات وأدوات مختلفة ومتميزة. ويكفي أن نعود إلى العمل المشترك لكل من (بيرلمان) و(تيتيكا) المسمى (المطول في الحجاج 1958) لنقف على شواهد هذا التأثير، بل على دلائل وعناصر بقيت دالة على استمرار هذه الصلة بين الخطابة والبلاغة والحجاج الحديث والمعاصر، حتى وإن اتخذت لها مسميات ومصطلحات لم تكن قائمة في السابق، إلا أن ذلك لا يترجم دليلا على انقطاع هذه الصلة، وإنما يدل في العمق على امتدادها، لكن في صيغ جديدة، وخطاب مغاير لم يستطع أن يمحو صورة القديم[81].

إن كتاب بيرلمان وتيتكا هو إقرار صريح بأثر الخطابة القديمة في الحجاج الحديث، بل إن المتصفح لهذا العمل يدرك بوضوح أنه سعي حثيث لبعث الخطابة القديمة، لكن من منظور معاصر، يحيي البرهان الأرسطي، ويبعث الروح أيضاً في العناصر الهامة التي أهملت في هذا البرهان، ونعني بها تلك الاستدلالات الحجاجية التي تسمح للمتخاطبين والمتحاورين والناس جميعاً من تحقيق مرادهم من كل دعوى أو خطاب يدفع الآخرين إلى الفهم ثم الاقتناع، وذلك بالتركيز على آليات وأساليب الحجاج التي لا تفيد بالضرورة حقائق مطلقة أو تقنيات صادقة أحادية، بل تتضمن قدراً من الاحتمال والنسبية الدلاليتين، النابعتين من خصوصيات المتحاورين، ومستويات إدراكهم، ودرجات تقبلهم لهذه الحجج المقدمة في سياق معين أو التي يتم تشييدها من خلال هذه المحاورة، سواء كانت صريحة أو ضمنية، متعلقة بخطاب فني أو علمي، مادام الواقع الحديث ما يفتأ يفرز خطابات ومحاورات متنوعة من التواصل القائم على عناصر حجاجية لغوية

(81) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي: د. طه عبد الرحمن: المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء 1998.

طبيعية، تحتاج في كل سياق أساليب قادرة على استيعابها وتمثلها، لتكون خادمة لمقاصد الناس، حسب المقام والزمان الذي يحتويهم، والأهداف التي يسعون إليها. إن في مجال الآداب أو السياسة أو القانون أو الاقتصاد أو المجتمع أو التواصل عامة[82].

إن الاعتبارات السابقة عجلت بإعادة إحياء الخطابة والبلاغة والإفادة من السمة التعليمية والحوارية التي كانت سائدة سابقا، لكن دون أن يعني ذلك تكرارها، وإنما إغناؤها وتطويرها بما يساير الثورة المعلوماتية والتقدم الهائل في مناحي المعرفة والعلوم والآداب وسائر الخطابات التي تنتجها تجارب الإنسان المعاصر. وهذا ما نلمسه بوضوح في النظريات ذات المنحى (الحجاجي المنطقي) و(الحجاجي اللساني): فأما الأولى فتجسدت في أعمال (غرايس - بوريل - ميبفيل) حيث التركيز على الوسائل والآليات والمفاهيم والعلاقات التي تمكن المتحاجين من بناء خطاب محكم وفعال، قادر على التأثير والإقناع، بدءا من المفردة، فالجملة، فالعلاقات، فالصياغة القائمة على الاختيار والتنظيم والتركيز والتبئير، فالتصوير فالترميز، لاسيما المستند إلى الخاصيات (الاستعارية) التي هي العلامة المميزة والموجه الأكبر لمسار الخطاب، وردود الفعل أو نوع الاستجابة التي تأملها من المخاطب. وهو استناد يؤكد أن المتحاجج لا يقف عند مستوى التواصل، وإنما إلى خلق استجابة خاصة لدى المخاطب، تتوافق جزئيا أو كليا مع ما سبق أن تم التخطيط له من أهداف، وما تم تشكيله من عبارات وصور مدروسة بعناية فائقة[83].

(82) - Logique et communication. J.Grize: p 5 – Ed: puf - paris 1996.

وأنظر أيضا: الخطاب والحجاج: د. أبو بكر العزاوي: دار الأحمدية: 17 – الدار البيضاء 2007.

(83)

- L'argumentation explication ou séduction: in l'argumentation: press universitaire: Lyon 1981: p: 30.

وأما الثانية: فقد جسدتها أعمال (ديكرو وأنسكومبر) خاصة في تشديدهما على البنيات الحجاجية الكامنة في اللغة ذاتها، والتي تحتاج إلى دراسة وتحليل لإمكاناتها، وتشريح لوظائفها الحجاجية العميقة، ومن ثمة الانتقال إلى المظاهر والأبعاد التي تتخذها في الإنجازات التداولية التي تتحقق بين المتحاورين والمتحاجين، الذين لا يقومون في الواقع سوى بتفعيل هذه التراكيب الحجاجية ورفعها من مستوى الكمون إلى مستوى الظهور والتحقق[84].

1 – 3 – الحجاج اللساني: الفلسفة والمرجع:

لقد تمت الإشارة سابقا إلى التأثير اللساني السوسيري في أغلب الاتجاهات والنظريات اللغوية والأدبية والنقدية، وها نحن نقف على تأثير سوسير في النظريات الحجاجية، لاسيما في التأكيد على البعد الإخباري والتواصلي الفعال في اللغة، والذي تنشأ عنه صور ذهنية وأفهام تأويلية لعلامات مرجعية، تأخذ لها مسميات لا تمثل بالضرورة الواقع العيني؛ وإنما تمثلا له، أو قراءة معينة له، تصبح ممكنة ومتداولة ومشاعا بين سائر المتخاطبين والمتحاجين[85].

غير أنه إذا كنا نقر بأهمية هذا التصور الذي قدمه سوسير والذي كان حاسماً في توجيه الأنظار نحو أهمية التواصل اللغوي، فإن فلاسفة اللغة أمثال: (إميل بنفنست وأوستين وسورل وكرايس) سرعان ما تجاوزوا هذا التصور، مركزين على ما هو أعمق من التواصل في اللغة ذاتها، ألا وهو (التلفظ التداولي) أو ما يصطلح عليه (أفعال الكلام) التي نجدها حاضرة، سواء في الضمائر التي تؤدي وظائف (تداولية) مثل تأكيد (الأحقية بالشيء) أو (الالتزام) أو (الاعتراف) أو (الندية) أو (التنافسية) بين المتحاورين، بما يضفي عليها سمة

(84)
- Dire et ne pas dire (Principe de sémantique linguistique): O. Ducrot: p: 2 ed: Herman – paris: 1977.

(85)
- Cours de linguistique générale: F. Saussaure: ed: payot paris: 1972.

العمق الذي يحتاج إلى قراءة وتأويل خاصين أو تحليل دقيق لأبعادها اللغوية التي تعبر عن أفعال الناس وإنجازاتهم، التي تنتج عنها حالات، ومستجدات هي، التي تعيد تشكيل حياتهم على نحو خاص[86].

إن هذا التصور (الجديد)، إذن، هو الذي سيكشف البعد الحجاجي للغة الطبيعية، والذي كان قبل ذلك مغيبا في الدراسات السابقة التي وقفت عند مستوى الإخبار أو التواصل الذي قدمه سوسير، بحيث ستصبح تلك المستجدات والحالات التي تطرأ على المتخاطبين جزءا من موضوع اشتغال النظريات الحجاجية اللسانية، مستندة في ذلك على مبادئ وأدوات تحليلية طبيعية وليست برهانية، كما في المنطق الصوري: أي اعتماد أدوات وتقنيات ومفاهيم حجاجية.

لقد سعى ديكرو أساساً إلى مزيد من الضبط والإحكام لنظريته الحجاجية اللسانية، لاسيما في بعدها الوظيفي، حيث أكد على ضرورة الانتقال من الجزئي إلى الكلي ومن الخاص إلى العام في اللغة، التي هي مكمن توليد الدلالة الحجاجية، أو بأدق عبارة بناء الوقائع اللغوية التي ستكون مدار الملاحظة، فالتحليل قبل الحصول على تأويلاتها الممكنة لغويا وحجاجياً. وهذا ما تعكسه مفاهيم مثل (الحجاج الموجب) و(الحجاج السالب) و(الفرضيات الموجهة) و(الروابط، والإرشادات التلفظية)، والإرشادات (الحجاجية) والوسم (الحجاجي) و(السلميات الحجاجية)، وغيرها من المفاهيم التي ميزت هذا التوجه الحجاجي اللساني عن التوجه الحجاجي التقليدي البلاغي والخطابي الذي يدرج تأويلات خارج لغوية في تحليل ظواهر حجاجية تكمن أساساً في بنية اللغة ذاتها. وهذا ما حاول ديكرو تفاديه في مشروعه الحجاجي اللساني حيث الالتزام الصارم بقضايا خاصة ومحددة، لا مجال للخلط فيها بين ظواهر أخرى، كما في الحجاج

(86) أنظر: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبد الرحمن: ط 1 – المؤسسة الحديثة للنشر – المغرب: 1987.

- Les échelles argumentaives: O. Ducrot: p: 15 – (1980).

البرهاني[87]. فكل خطاب يتضمن مكونين: الأول يمثل حجة والثاني نتيجة لا يفيد بالضرورة التصريح أو المباشرة دائما، بل قد يرد في أشكال مختلفة، منها الصريح ومنها المضمر والمتساند والمقيد والمتعاقد المهمل والمتعاقد المقيد.

فأما نموذج الحجاج الصريح؛ فمثل: (بلغ والداك من الكبر عتيا، إذن أحسن إليهما). فالمكون اللفظي: (بلغ والداك من الكبر عتيا): حجة، والملفوظ: (أحسن إليهما): نتيجة. أما (إذن) فرابط حجاجي، ينسج ويضمن نوع العلاقة التي ستحكمهما.

وأما نموذج المضمر: فمن قبيل قولك (كلنا قد كبر) يضمر قولا حجاجياً مثلاً لابن عاق، يتضمن العبارات المضمرة الآتية:

- لقد تعبت من خدمتهما.
- لقد استنفدت كل ما لدي وليس لدي ما أقدمه لهما.
- ليس لدي الوقت للتكلف بهما.
- أريد أن أتفرغ لنفسي.
- لقد حان وقت رحيلهما.

وأما نموذج الحجاج التساندي والمقيد، فنحو: (إنه عالم كبير، فهو متبحر في الفقه، ومرجع في اللغة وحتى في الفلسفة). فلدينا في هذا المثال ثلاث حجج هي: التبحر في الفقه والمرجعية في اللغة والفلسفة، وكلها تتساند في تعزيز النتيجة: إنه عالم كبير، غير أن ورود الرابط (حتى) يعلمنا ويرشدنا بأمور إضافية، فهو يقيم مفاضلة بين هذه الحجج، حيث تكون الحجة المقترنة به أقوى من غيرها في تعزيز

(87) أنظر لمزيد من الإيضاح:

- La dire et le dit: O. Ducrot: P 52 - 54.
- Les mots du discours: O. Ducrot: P.20.

النتيجة المشتركة بين هذه الحجج. وأما نموذج المهمل: فكقولنا "الجو جميل وأنا متعب. وأما المقيد: إنه عالم، لكنه مهمل"[88].

وهنا لابد من التنبيه إلى الإشارات الهامة والذكية التي قدمها كل من ديكرو وانسكومبر حول الكيفية التي تأخذ بها الجمل دلالاتها في علاقتها بالتلفظ، حيث التأكيد على الفروق الكامنة بين الجملة خارج السياق والجملة داخله (الملفوظ)، حيث تجاوزا الخلط الذي وقع فيه أصحاب التصور الدلالي القديم ممن ساووا بين الجملة في السياق (التلفظ) والجملة المستقلة، التي تحتاج إلى ضبط وتدقيق لا يتأتيان إلا للمختصين المدركين لخبايا وأبعاد هذه البنيات.

(88) أنظر: النماذج بتفصيل في: الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو: د. الراضي رشيد: عالم الفكر: ع. يونيو – سبتمبر 2005 الكويت.

2 – السلم الحِجاجي:

إذا كانت الحجج التي يبني بها المتلفظ الهادف إلى التأثير في المخاطب وإقناعه بجدوى دعواه تتسم بدرجات متفاوتة، تتراوح بين الضعف والتوسط والقوة، وصولا إلى النتيجة المرجوة من الرسالة، فإن ذلك ينسجم ونوع العلاقة التي تحكم هذه الحجج والنتيجة (الهدف)، بحيث إن العلاقة تعكس هرمية أو سلمية ترمز إلى أن ثمة علاقة تراتبية على هذا النحو من التمثيل في تأكيد نتيجة عامة مفادها: (استحالة اتفاق العرب على تصور موحد تجاه القضايا المصيرية) تدعمها حجج عدة، منها مثلاً:

- نموذج أ ← خرج العرب من القمة بقرارات متواضعة.
- نموذج ب ← خرج العرب من القمة بقرارات ضعيفة.
- نموذج ج ← خرج العرب بقرارات هامشية.

وهكذا، فالحجة الأولى الأقوى (النموذج أ)، رغم كونها هامة في سياق الحجج الثلاث، إلا أنها لم تؤد إلى إنتاج قول حاسم، يسمح باستخلاص قرارات حاسمة وعملية، تلزم الجميع بتنفيذها، خدمة للصالح العام. فالنماذج الثلاثة (الحجج) تراوحت بين الهامشي والضعيف والمتواضع، وهذه أنماط من الحجج الداعمة للنتيجة السلبية، رغم أن الأقوال (النماذج الثلاثة) تبدو ظاهريا متفاوتة، إلا أنها تخدم نتيجة واحدة على هذا النحو من الترتيب:

استحالة اتفاق القادة العرب

(نتيجة عامة)

ن

ح (أ) ←—— تواضع

ح (ب) ←—— بساطة

ح (ج) ←—— هامش

2 – 1 – قوانين السلم الحجاجي:

أ – النفي: يلعب النفي دوراً هاماً في تنامي القول الحجاجي واتساق عناصره وذلك من خلال تدعيم النتائج المتعارضة والأقوال المنفية، على نحو تظهر فيه هذه الحجج خادمة للنتائج الضمنية. لكن ذلك لا يفيد أن الحجج التي ترد في الأقوال المقدماتية تخلو من الحجاج، بل إنها تتضمنه، غير أن الحجج التي تقترن بالنفي تدعم النتيجة المناقضة لما هو قائم في القول الثابت، على نحو قولنا:

قول (1): هناك دليل قاطع على مرتكب الجريمة، لقد توصل المحققون إلى المجرم الفعلي.

قول (2): لم يوجد أي دليل على مرتكب الجريمة، لم يتوصل المحققون إلى مرتكب الجريمة.

فالقول الأول (حجة) سمحت بتدعيم (النتيجة) (الوصول إلى المجرم الحقيقي)؛ لكن الحجة التي تضمنت أداة النفي (لم) دعمت وقوت النتيجة المناقضة للقول (1)، ويمكن تجسيد هذه العلاقة على النحو الآتي:

ف = 1 (إ) ————————→ نتيجة

العــلاقـــة

ف = 2 (لم) ————————→ (لا) (نتيجة)

ب - **القلب**: قانون القلب عنصر داعم للنفي، بينهما علاقة تكامل في بنية السلم الحجاجي، لكن هذا التكامل يظهر عبر خاصية التعارض، لأن الأقوال الواردة في هرمية السلم الحجاجي المستند إلى حجج تراتبية: بعضها أقوى من بعض. ثم إنه يعارض هذه الحجج الأخيرة وإن كان أقوى مما سبقه، إلا أنه يكون الأشد والأبرز في الإقناع والتأثير وفي تحقيق النتيجة الحاسمة المناقضة، على هذا النحو من السلمية الحجاجية الواردة في الأقوال الآتية:

- توصل المحققون إلى آثار دالة على مرتكب الجريمة.
- توصل المحققون إلى مؤشرات قد تساعد على معرفة مرتكب الجريمة.
- توصل المحققون إلى مؤشرات بل إلى دلائل تكشف المجرم الحقيقي.

إن توصل المحققين إلى (دلائل) هي حجة أقوى من الحجة (المؤشرات). كما أن عدم توصل المحققين إلى أي مؤشر يساعد على معرفة المجرم هي (حجة أقوى) من عدم حصولهم على أي دليل يفضي إلى معرفة المجرم الحقيقي.

ج - **الخفض والوجهة**[89]: قانونان لغويان وصفيان يحيلان على سلمية حجاجية تتميز بالترجح وعدم الثبات، عكس ما يتضمنه القانونان السابقان، حيث الوضوح في التعبير باتجاه التأثير والإقناع.

---

(89) أنظر بخصوص هذا (القانون): في أصول الحوار وتجديد علم الكلام: د. طه عبد الرحمن: ص: 105.

وهكذا، وأمام سمة اللاتحديد هذه، يمكن الحديث هنا عن تراتبية (سفلى) أو (هامشية) مع العبارات أو الأقوال الحجاجية المستندة إلى خاصية النفي، مثل قولنا:

- الحصاد ليس وفيراً.
- لم يحضر القمة سوى عدد قليل من القادة والرؤساء.
- كانت السنوات الماضية سنوات عجافا في الفلاحة المغربية.

فالقول الأول يؤكد ضعف الحصاد، ويستبعد كل تأويل قد يقول بوفرة الإنتاج، لأن لا دليل ولا حجة على ذلك. كما أن القول الثاني يبعد أي تأويل يراهن على حضور القادة العرب جميعاً أي قمة. أما في القول الأخير، ففيه تأكيد على ضعف الإنتاج الفلاحي المغربي، لأسباب طبيعية وبشرية.

ويمكن أن تؤول الأقوال الثلاثة كالآتي:

- الحصاد كان هزيلا ← لأنه لم يكف حاجيات السكان.
- القمة العربية لم تسفر عن نتائج هامة ← حضور قليل من القادة دليل على فشلها.
- السنوات الفلاحية عجاف ← خصاص كبير في المحصول الزراعي.

إن هناك نوعاً من (الخفض) الناتج عن خاصية (النفي) الصريح في قولين، والضمني في قول واحد، يعزز ويؤكد نتيجة الضعف أو الغياب أو القلة، بما يعارض خاصية الإثبات التي تميز الأقوال المناقضة لها في السلم الحجاجي المعارض. غير أن هذا النفي أو ما يعارضه من إثبات في الأقوال الحجاجية يرتبط في جانب منه بالسياق وكل الإشارات والقرائن الخاصة والعامة. إضافة إلى (الوجهة) التي يبتغيها المرسل أو المتكلم من خطابه لتعزيز حججه وبلوغ نتائجه، حيث يعتمد مجموعة من الروابط والعوامل الحجاجية الداعمة والموجهة للخطاب، ذلك لأن لهذه الأخيرة دوراً حاسماً في توجيه مسار الخطاب ووسمه بميسم حجاجي خاص ومميز.

3 - المواضع الحجاجية:

تشكل المواضع الآليات الفعالة في توليد الإنجازات الحجاجية، إضافة إلى تحديد مستويات الحجاج في التأثير والتوجيه عبر الروابط والعلاقات المحددة، التي تشكل الإطار الحجاجي العام، دون أن يفيد ذلك أي نوع من الهيمنة الموضعية التي يقرها البرهان المنطقي القائم على التلازم بين المقدمات والنتائج، وإنما تخضع لاعتبارات يشترك فيها ما هو فردي بما هو جماعي، الشيء الذي ينفي عن الحجاج المستند إلى عناصر (موضعية) صفة الحتمية في الاستدلال، ويثبت خاصية (النسبية) التي تظل حاضرة بقوة، والشاهد على ذلك عبارات صادرة عن التصور العام من مثل:

- هذا فريق متماسك، سينتصر في المباراة.

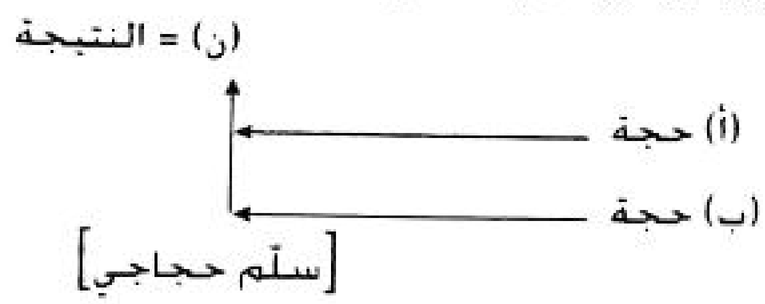
ففي القول هنا حجاج قائم على (موضع) شائع يؤمن بأن التماسك أساس القوة والفعالية المؤدية إلى الفوز.

- هذه سيارة يابانية، إذن لا تتردد في شرائها.

في القول الثاني قوة وتوجيه وتأثير واضح قائم على (موضع) شائع عند الناس مفاده أن السيارة اليابانية هي الأسرع والأقوى والأمتن، وبالتالي هي التي تستحق أن تشترى، لكن الملاحظ أيضاً أنه بالرغم من المقومات الموضعية الحجاجية التي اعتمدت في هذه العبارة من حيث التأثير والتوجيه الذي يشمل متلقيا (مشتركا)، فالنتيجة لا تكون دائماً (حتمية) كما هي في القياس المنطقي الاستدلالي، لأن ذلك يخضع لمستوى (السلمية) أو التراتبية الخاضع بدوره لموقع (الموضع)، هل يحتل مكانة أولى أو ثانية أو ثالثة، لتحدد بالتالي درجة حجاجيته وقوة تأثيره. أضف إلى ذلك أن هذا القول وما يماثله يخضع أيضاً لنسبية في مستوى الإنجاز، حيث قد يواجه بأنواع من (الاعتراضات) التي تصدر عن آراء أخرى تختار عناصر حجاجية مغايرة، تختلف كلياً أو جزئيا عن الحجج القائمة في الأمثلة السابقة، مادامت تركز على (مواضع) أخرى، تتيحها تلك (المرونة) التي تميز الحجاج الطبيعي عامة.

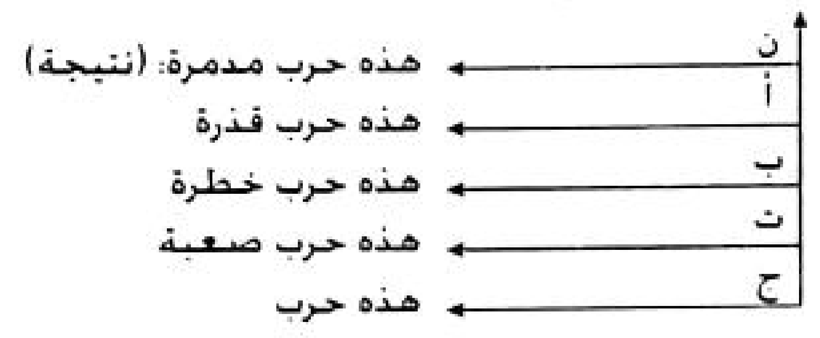
4 - القوة الحجاجية:

مفهوم أساسي تتجلى من خلالها درجة الحجاج ومدى فعاليته في إنجاح التأثير والإقناع للوصول إلى النتيجة، إضافة إلى إبراز السلمية التي تتخذها الحجج المستعملة في تدعيم النتيجة وتأكيدها، باعتبار الحجج المختارة هي الأفضل والأقوى والأولى بالاعتبار، مقارنة بأخريات هي أقل فعالية وتأثيرا، على أن ما يكفل لهذه القوة درجة عليا من الإقناع، ومستوى أعمق من التأثير والاستدلال هو هذه الروابط التي يتم الاستناد إليها في تحقيق الغاية من الخطاب، مثل (أكثر/ أقل - أقوى /أضعف - أقرب /أبعد- حتى) وغيرها من المفردات التي تبني المفاضلات المنتجة لمبدأ القوة الحجاجية التي تعتبر الوجه الأبرز في تدعيم خاصية النتيجة (الهدف) أو تلك التي تحظى بالأهمية أكثر من غيرها من النتائج الأخرى، وذلك وفق هرمية أو (سلمية) معينة، على هذا النحو:



فالنتيجة (ن) معززة ومؤكدة بحجتين: حجة (أ) وحجة (ب)، على أن الحجة (أ) أقوى سلميا من الحجة (ب)، لكن مكونات السلم الحجاجي لا تقتصر على مثل هذه الروابط الحجاجية التي تبرز مبدأ التراتبية والمفاضلة، وإنما هناك أيضاً مفردات وتعبيرات لغوية تحمل قيمتها التفاضلية من خلال ما تشير

إليه من قوة حجاجية عليا أو دنيا في ترتيب السلم الحجاجي، مقارنة بما يماثلها أو يضارعها أو يقاربها من عبارات. وذلك في سياق علائقي يظهر صفات الاشتراك والتمايز معا، على هذا النحو من التجسيد.



5 - التعارض الحجاجي:

يعد مبدأ التعارض الحجاجي مبدأ مكملا للقوة الحجاجية وذلك لما يستفاد من النهايات التي تؤول إليها حجتان نقيضتان، أي النهاية المتشابهة أو النهاية الواحدة، كما هو في المثال الآتي:

* - م 1: أسرع، فالعشاء جاهز تقريباً (أي أسرع للوصول في الوقت المحدد).

- م 2: أسرع، فالعشاء ليس جاهزا تماما (أي مازالت أمامك الفرصة للوصول في الوقت المناسب.

رغم التعارض بين هاتين الحجتين، فإنهما تتجهان في المثالين إلى تقرير النتيجة نفسها: وهي (أسرع).

ولذلك، قام كل من ديكرو وأنسكومبر في كتابهما "الحجاج في ثنايا اللغة" بالرد على هذا الاعتراض بإجراء تعديل في تصورهما للنشاط الحجاجي. وقد رد ديكرو وأنسكومبر على هذا الاعتراض بالتأكيد على أن هذا التأويل يستند إلى اعتبارات متعلقة بطبيعة الوقائع الخارجية المستقلة عن النسق اللغوي اللساني. فالذي يسمح بوجود مثل الحالات السابقة، حسب الباحثين، هو وجود ما يمكن تسميته حالة انقطاع بين الوضعين المشار إليهما في الملفوظين. وهذا الانقطاع الذي نجده في ظواهر الواقع يمكن أن يلعب دور (النتيجة الحجاجية) حيث يكون عمل خاصية التفاعل الحجاجي ممكنا قبل هذه (العتبة)، ويصبح غير ممكن بعد الوصول إليها"[90]. وما يمكن التأكيد عليه من خلال هذا الاعتراض هو أن السياق والمقصدية هما العنصران الحاسمان في تحديد طبيعة هذه الحجج، وبالتالي طبيعة النتيجة التي تبنيها حجاجياً، ويمكن الاطمئنان إلى مقوماتها ومكوناتها، لكن ذلك وفق تفاعل بين ما هو منجز لا في بنيته الظاهرة اللغوية نفسها، ولكن بما يمكن أن يؤوله المتلقي، سواء نحو هذه النتيجة أو تلك.

إن القوة الحجاجية لهذه العبارات تخضع لسلم حجاجي، تابع من التمثلات الذهنية التي نضيفها إلى وقائع تُشكّل بها صوراً عن الحرب، والتي تجعل تجلياتها أو رموزها حاضرة بقوة في المخيال الإنساني الجمعي، وبالتالي فإن دلالات الحرب العميقة في التمثل الجمعي تنبع من الآثار التي تخلفها، إن على المستوى المادي أو النفسي. كما نلاحظ أيضاً أن النتيجة (الحرب مدمرة) تتأكد وتتقوى من خلال الحجج الأربعة (أ - ب - ت - ج) حسب رتبتها (قوتها) في السلم الحجاجي، أي ما يجسد تأثيرها وما تخلفه واقعياً وذهنياً.

6 - العوامل والروابط:

تعد العوامل والروابط عناصر مركزية في النظرية الحجاجية، فمن خلالها يتم توجيه المتلقي نحو الغاية من الخطاب والمقصد من الأثر الحجاجي الذي يبنيه المرسل (المتحاج) بالاستناد إلى أدوات وإشارات تمنح المتلقي سبيلا لتأويل المراد من القول الحجاجي.

---

(90) لمزيد من الإيضاح والتفصيل: أنظر : الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو. د. الراضي رشيد: ص 233 بتصرف: (مرجع سابق).

إن هذه الإشارات والعلامات غالباً ما تكون عبارة عن عوامل أو روابط تحمل معنى النفي أو الاستفهام أو التعجب أو غيرها من الدلالات التي تقوي المعنى الحجاجي، مما يسمح بتوجيه المتلقي نحو دلالة خاصة هي الأساس في الخطاب. وهذا يفيد أنه ليس للغة فقط وظيفة تواصلية أو إخبارية؛ بل حجاجية في العمق. فإذا كان من الصعب الحديث عن حجاج بدون تواصل، فإنه من العسير أيضاً الحديث عن تواصل بمعزل عن الحجاج. ذلك لأن اللغة تشتمل في حد ذاتها على بنية حجاجية، إقناعية، تكشف عن جنسها وخصائصها ووظائفها من خلال علامات وعناصر عدة، من أبرزها العوامل والروابط (ما – إنما – حتى – بل – لكن – – إلا – إذن – ربما...) والتي تساهم في توليد وتتميم أو تأكيد أو تحديد مسارات عديدة باتجاه نتيجة معينة تكون أقوى وأبرز وأظهر في سياق تداولي للأقوال المتضمنة لواحدة من هذه الروابط أو أكثر، متجاوزا بذلك خصائص وصفية أو استلزامية أو تعارضية عبر علاقات تنشئها سياقيا وتداوليا؛ بل إنها تضيف ما هو جديد من الحجج التي تكون أعمق وأظهر وأقوى من السابق في الأقوال المثبتة أو المنفية أو المتعارضة في اتجاه أو مسار تكاملي واحد، لكن بمستويات مختلفة، يكون الحسم فيها لهذه العوامل والروابط بفضل ما تتميز به من خاصية (التوجيه) الحجاجي الجلي والجديد لقيم كثيرة، لم تكن قائمة من قبل، كما هو الشأن بالنسبة للرابطين (لكن – حتى).

من الجدير أيضاً التنبيه إلى ضرورة التمييز في هذه المؤشرات (الأدوات) بين العوامل والروابط.

– فأما الروابط: فهي التي "تربط بين قولين أو حجتين أو أكثر، وتسند لكل قول دورا جديداً داخل الاستراتيجية الحجاجية العامة. ويمكن التمثيل لها بالأدوات التالية (بل – لكن – حتى – لاسيما – إذن – بما – أن – إذ).

أما العوامل الحجاجية: فلا تربط بين متغيرات حجاجية، أي: بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية

التي تكون لقول ما وتضم مقولة العوامل أدوات من قبيل: (ربما – تقريباً – كاد – قليلاً – كثيراً – ما – إلا، وجل أدوات التقصير"[91].

إن هذا التمييز يفيد كذلك أنه إذا كان بين العوامل والروابط قواسم مشتركة تقوم على خاصية (القوة الحجاجية)، فإن كلا منهما يتميز عن الآخر بسمات أبرزها أن العامل (موصل قضوي)، في حين أن الرابط (موصل تداولي)، يسمح بالتأويل ولا يقف عند الدلالة. كما أن هذا الأخير يتميز عن العامل الحجاجي "بتعدد أصنافه وأنماطه التي تتحكم في تحديدها مجموعة من المعايير منها:

أ – معيار المتغيرات الحجاجية التي يربط بينها الرابط الحجاجي:

ومن أمثلة هذا النوع:

- أسرع مادمت تريد الوصول باكراً.
- تمهل، لأن في السرعة مخاطر جمة.
- الجو ممطر، إذن سأبقى في المنزل.

فالصريفات "مادام"، "لأن" "إذن" جاءت في هذه الملفوظات عبارة عن روابط حجاجية ذات موقعين. إن ما يميز هذا الصنف من الروابط، هو أن المتغيرين اللذين يربطان بينهما يؤديان الدور أي الحجة أو النتيجة. أما في الحالة الثانية فيكون الرابط الحجاجي محمولا ذا ثلاثة مواقع.

ب – معيار وظيفة الرابط: استنادا إلى هذا المعيار يمكن أن نميز بين نمطين من الروابط:

* فئة الروابط التي وظيفتها إيراد (الحجة): (فضلا...، حتى).
* فئة الروابط التي وظيفتها إيراد (النتيجة): (...، مع ذلك..).

---

(91) الحجاج في اللغة: د. أبو بكر العزاوي: فكر ونقد: ع 61 – ص 54 – المغرب: 2004.

وأنظر كذلك للمؤلف نفسه:

- Quelques connecteurs pragmatiques en arabe: Littéraire (thèse de doctorat: E - H. E.SS - paris 1990.

ج – معيار العلاقة بين الحجج التي يوردها الرابط وهذا المعيار يتعلق فقط بالحالة التي يكون فيه الرابط ذا ثلاثة مواقع. ففي هذه الحالة نكون أمام صنفين:

* فئة الروابط التي تكون حججها (متعاندة) ومثالها:

(زيد ذكي، لكنه مهمل). فهناك تنافر بين الحجتين: زيد ذكي - زيد مهمل.

* فئة الروابط التي تكون حججها (متساندة) ومثالها:

(زيد يتقن السباحة والرماية، وحتى ركوب الخيل). فهناك تضافر بين الحجج: يتقن السباحة - ويتقن الرماية، ويتقن ركوب الخيل"[92]

إن الروابط الحجاجية تصل بين وحدتين أو مظهرين دلاليين أو ما تجاوز ذلك إلى وحدات عديدة ومتنوعة، بينهما نوع من التكامل المقصدي الذي يشيده المرسل (المتحاج) في إطار استراتيجيات وإطارات فيها تشارك أو وحدة، أو في إطار تقريب المتباعد أو تعميق الظاهر. غير أن هذا البعد لا يعني كون الروابط تصل بين أقوال وحالات قد تكون نفسية أو اجتماعية أو عقلية ظاهرة أو خفية، مادية أو معنوية بحيث يصعب حصر هذه الحالات أو تحديدها في خانات نمطية. الشيء الذي يثبت غنى هذا العنصر الحاسم في تشييد الحجاج اللغوي.

ومن الأمثلة التي يمكن أن نضربها لذلك الأقوال الآتية:

* العداؤون متميزون، (إذن) سنشاهد سباقا شيقا.
* حقق العداؤون العرب نتائج باهرة، (حتى) إنهم حطموا أرقاما قياسية عالمية.
* بذل العداؤون العرب جهدا مضاعفا، (لكنهم) لم يحصلوا على نتائج هامة.

[92] الحجاجيات اللسانية عند أنسكومبر وديكرو: د. الراضي رشيد: ص 234 - 235. مرجع سابق.

فالقول الأول يتضمن حجة (العداؤون متميزون) سمحت بالحصول على نتيجة (مشاهدة سباق شيق) تؤكد قوة وتميز العدائين، وتنبئ بسباق متميز وشيق. أما الرابط الذي وصل بين الحجة والنتيجة فهو (إذن).

أما في القول الثاني فلدينا حجة (بذل العداؤون العرب جهودا مضاعفة) مقترنة برابط قوي أكد الحجة ودعمها، بوصفها وسيلة لإقناعنا بمثابرة العدائين العرب، وتهيئهم الجيد قبل السباق.

أما (حتى) فسمحت بنتيجة أقوى وأحسن وهي تحطيم أرقام قياسية تجاوزت ما كان متوقعا، ألا وهو الحصول فقط على نتائج جيدة.

أما في القول الأخير فلدينا حجة (بذل العرب جهدا مضاعفا) ولدينا الرابط (لكن) الذي أدى وظيفة التعارض، لأن النتيجة لم تكن تعكس الجهد الذي بذله العداؤون، والذي كان من المفترض أن يؤتي نتائج هامة تفضي إلى الحصول على ميداليات.

هكذا، نستنتج أن هذه الروابط – على الرغم – من اشتراكها في خاصية الحجاج، إلا أن صيغ هذه الوظيفة تختلف حسب نوع القول والسياق التداولي الذي ترد فيه، والذي يعد موجها حاسما في تحديد القول، وتثبيت مساره وتأكيد مقاصده وغاياته.

أما العوامل الحجاجية فتتجاوز هذا البعد إلى إنتاج سمتها: التقييد والحصر الحجاجي الخاص بالدلالات التي يشكلها الباث في قوله، حيث يتم توجيه كل هذه العناصر لتخدم الأبعاد الوظيفية والقيمية بالتحديد والدقة في اتجاه الغرض الأساسي من الحجاج القائم على عوامل مثل: (قليلاً – كثيراً – ما... إلا – بل – ربما) إلى غيرها من الآليات الحجاجية التي تنسج وتبني هذه العلاقات وفق تخطيط لغوي حجاجي محكم ومنظم، له أهداف محددة.

7 - المبادئ الحجاجية:

لكي تكون بنية الأقوال محكومة بعلاقات حجاجية تحقق غرضها بدقة وإحكام، لا بد أن تتضمن مجموعة من القوانين والمبادئ، أي: "مجموعة من المسلمات والأفكار والمعتقدات المشتركة بين أفراد مجموعة لغوية وبشرية معينة، الكل يسلم بصدقها وصحتها. فالكل يعتقد أن العمل يؤدي إلى النجاح، وأن التعب يستدعي الراحة، وأن الصدق والكرم والشجاعة من القيم النبيلة والمحببة لدى الجميع والتي تجعل المتصف بها في أعلى المراتب الاجتماعية. والكل يقبل أيضاً أن انخفاض ميزان الحرارة يجعل سقوط المطر محتملاً. وبعض المبادئ يرتبط بمجال القيم والأخلاق، وبعضها يرتبط بالطبيعة ومعرفة العالم"[93]. وتتنوع عناصر هذه المبادئ، وتختلف مصادرها، لكنها تتجه كلها نحو غاية واحدة وحاسمة تتمثل إثبات وتأكيد وترسيخ معطيات وقضايا وأفكار ورؤى لها أسس ومرجعيات وبنيات ملموسة ومتفق عليها، يكفي فقط التذكير بها أو الإشارة إليها ليتأكد الإجماع ويحصل الإقناع. فحينما نقول مثلاً: إنه قارئ مجيد، طل الصوت، ضابط للقواعد. استفدنا من ذلك أن كل قارئ اتصف بهذه الصفات إلا ونال إعجاب الناس.

لكن لابد من التنبيه هنا إلى أنه رغم السمة الجامعة للمبادئ الحجاجية، القائمة على ارتباط هذه الأخيرة بإيديولوجيات أو أحاسيس مشتركة أو متخيل جمعي، تنهل مقوماتها ومكوناتها من مقدمات وأدلة وحجج وعوامل وروابط تكون متشابهة أو متساندة، فإن النتائج التي تحيل عليها قد تنزاح عن هذه السمة النمطية المشتركة، لتنتهي إلى نتائج مختلفة، بل قد تكون متعارضة إلى أقصى الحدود، مما يؤكد نوعاً من التمايز والتباين القائمين داخل هذا المشترك الإيديولوجي أو القيمي أو الفكري نفسه"[94].

(93) اللغة والحجاج: د. أبو بكر العزاوي: مرجع سابق: ص 62.

(94) أنظر

8 - حجاج القرآن:

إذا كانت الدراسات التي عنيت بالحجاج عامة قليلة مقارنة مع مفاهيم أخرى ضمن نظريات تحليل اللغة، فإن الأمر يكاد يكون أكثر ندرة في مجال تحليل الخطاب، على الرغم من أن الحجاج قائم في جميع الخطابات مهما تكن طبيعتها وجنسها، وإن بدرجات ومستويات متفاوتة. فإضافة إلى حضور علاقات فضائية وزمانية - ليس هذا مجال بسطها - هناك عناصر ومقومات حجاجية لافتة في بعض الخطابات سواء منها الانزياحية مثل: الشعر والقصة والرواية أو خطابات متعالية، مثل: القرآن، هذا الأخير الذي يتضمن بنيات وعلاقات ومقاصد ذات أسس حجاجية، منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو ضمني. وهذا ينفي تلك التصورات التي طالما استبعدت كل صفة حجاجية سواء عن الخطابات التخييلية (الشعر - القصة - الرواية) أو الخطابات المقدسة (القرآن) أساساً، وذلك بدعوى تعارض الحجاج المبني على علاقات منطقية واستدلالات مع التخييل القائم على الخرق والذاتية والإيهام.

إن خاصية الحجاج هذه لا تقتصر على هذه الخطابات، التي ذكرناها فحسب، وإنما تشيع في خطابات أخرى، مثل: الخطابات السياسية والصحافية والقانونية والاجتماعية والإشهارية وغيرها، حيث تهيمن الوظيفة الحجاجية لتوجه باقي الوظائف حتى تكون خادمة لها. كما أن الخطاب الديني نفسه يستند إلى هذه الخاصية، حيث التوظيف المحكم لبنيات وعوامل وروابط وحجج ونتائج حجاجية، في العمق. ويكفي للدلالة على ذلك من تأمل الآيات الواردة في قوله تعالى في سورة الكافرون، (الآيات 1 إلى 6):

" - أرأيت الذي يكذب بالدين،

فذلك الذي يدع اليتيم،

ولا يحض على طعام المسكين،

- Les échelles argumentatives: O. Ducrot: (1980)

فويل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون.
الذين هم يراؤون ويمنعون الماعون".

حيث نقف على نتيجتين كبيرتين: **الأولى** أن كل من يكذب بالدين، ولا يؤمن بالرسالة الخاتمة: رسالة الإسلام والتوحيد والسلام، تكون عدة علامات (حجج) دالة، تؤكد سوء أعماله، وزيغ منهجه، لأنه لا يسير في طريق الخير ولا يؤدي الحقوق إلى أصحابها، بل يأكل مال الغير، ولا يأمر بمعروف ولا ينهى عن منكر.

أما الثانية: فتتجلى في أن الويل والخزي يلحق بمن لا يؤدي الصلاة، التي هي عماد الدين، والركن الأساس في العبادات، ولأنها السبيل إلى تحقيق خيرية المسلم التقي الذي يستحضر الحق تعالى في كل أقواله وأعماله. والحجج الدالة على ذلك أن هذا الصنف من الناس هم ساهون، غافلون عن الصلاة، يجرون وراء متاع الدنيا الفانية، وشهواتها الزائلة، ويتركون الخير الدائم الذي تؤدي إليه المحافظة على الصلاة، وأداء العبادات وفق التعاليم الربانية الحقة. كما أن هذا الصنف من الناس، بالإضافة إلى السهو عن الصلاة، والغفلة عنها، هم واقعون تحت زيغ النفس والهوى، وتحت تأثير الشيطان الذي يزين لهم الدنيا، فتصبح الأهواء هي المتحكمة فيهم الموجهة لهم، بحيث يرتكبون المحرمات، والفواحش، ولا يتصدقون ولا يأمرون بمعروف، ولا ينهون عن منكر؛ بل يقومون بما يناقض ذلك. إنهم ينافقون، ويراؤون الناس، كي ينالوا رضاهم، بدل رضى الله تعالى، حتى إنهم يتصدون لكل خير أو معروف، وهم بعملهم هذا يستحقون الخزي والويل، وهذه أقصى درجات الخسران التي يمكن أن نجسدها في الخطاطة الآتية:

[ن 1]
المكذب بالدين
ح (1) يدع اليتيم
ح (2) لا يحض على طعام المسكين

[ن 2]
الويل للمصلين
ح (1) الساهون
ح (2) المراؤون
ح (3) المانعون

إن هذا النموذج من الآيات في سورة (الكافرون) محكوم بعلاقات ذات مسار حجاجي خطي، غير منعرج، إلا أنه بإمكاننا إيراد بعض الصياغات الممكنة القائمة على (عوامل) أخرى تصب كلها في اتجاه نتيجتين كبيرتين، لهما مسار واحد، ألا وهو (الويل) الذي يجمع المكذبين بالدين والساهين عن إقامة الصلاة (عماده)، وذلك على هذا النحو من الصياغة الكلية:

- [كلما] رأيت أحدا يكذب بالدين ← [أعلم] أن [الويل سيلحقه].
- [كل] مكذب بالدين [هو بالضرورة] يدع اليتيم ولا يحض على طعام المسكين.
- [الذي] يدع اليتيم ولا يحض على طعام المسكين [إذن هو] مكذب بالدين.
- [كل] الذين يسهون عن الصلاة، وكل الذين يمنعون الماعون، [سيلحقهم] الويل.

إن العلاقة، التي جمعت بين هذه الحجج والنتائج التي ترتبت عنها، تدل دلالة صريحة على أن نوع الحجاج فيها يميل إلى التفسير ثم إلى الاستدلال. على أن هناك سورا أخرى تضمنت علاقات وبنيات استندت إلى خاصية التبرير وأخرى إلى خاصية الشرط، إلى غيرها من الظواهر الحجاجية الموجودة في القرآن الكريم.

9 - حجاج الشعر

خلافاً لما يعتقده كثير من الدارسين والمحللين، فإن الشعر أيضاً يحفل بالعديد من السمات الحجاجية، على الرغم من الصبغة التخييلية التي هيمنت على التعريفات التي قدمت له.

غير أن الفلاسفة المسلمين والنقاد أكدوا منذ القديم على ذلك التماهي القائم بين الخطابي والشعري والتخييلي والإقناعي، فكانوا باستمرار يقفون على مقاربات وعلاقات تقاطع بين هذه الحقول، فقارنوا بين التخييل الشعري ووسائله في التأثير والإقناع والبراهين الحجاجية الإقناعية. إذ التخييل عندهم لا يتعارض مع الإقناع والحجاج، فكل منهما يستعير مكونات ومقومات ومقاصد الآخر. وهذا ما يبدو واضحاً في قول حازم القرطاجني "فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة في المحاكاة، فهو يعد قولا شعريا، سواء كانت مقدمات برهانية أو جدلية أو خطابية، يقينية أو مشتهرة أو مظنونة، وما لم يقع فيه من ذلك بمحاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع خاصة، كان أصيلا في الخطابة دخيلا في الشعر سائغاً فيه. وما كان مبنيا على غير الإقناع مما ليس فيه محاكاة فإن وروده في الشعر والخطابة عبث وجهالة"[95].

إن خاصية التقاطع أو التماهي التي ميزت علاقة التخييلي بالإقناعي الحجاجي قائمة يصعب تجاهلها، حتى في ظل توهم البعض بنوع من الفصل بين العالمين: (التخييل / الإقناع). غير أن ذلك لا ينبغي أن يجعلنا نساوي بين الخطابين معاً، إذ تبقى لكل منهما - مع كل ذلك - استراتيجيات ووظائف وعناصر تميز المجال الذي يتحرك فيه كل واحد، والأهداف التي يبتغيها والأدوات التي يستخدمها.

(95) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني: تحقيق: د. الحبيب بلخوجة: ص 67 - ط - 1966 - تونس.

ويبدو أن التأثير الأرسطي القوي هو الذي كان وراء هذا التصور لدى الفلاسفة والنقاد العرب عن تماهي التخييلي والحجاجي[96].

ويبدو ذلك جليا في النماذج الآتية

المرء بعد الموت أحدوثة ** يفنى وتبقى منه آثاره

يطويه من أيامه ما طوى ** لكنه تنشره أسراره

فأحسن الحالات حال امرئ ** تطيب بعد الموت أخباره

يفنى ويبقى ذكره بعده ** إذا خلت من شخصه داره[97]

يؤكد الشاعر هنا حقيقة الموت، وبالمقابل خلود الذكر الحسن بعدها. فالمرء بعد الموت هو آثاره، أعماله، ما خلفه من أحداث، ومواقف وتصرفات، يذكره بها الناس إن خيرا أو شرا، نفعا أو ضررا، إيجاباً أو سلباً.

هناك إذن حجج وأدلة تبرهن على أن الإنسان في الواقع ليس إلا آثاره ومخلفاته، إذ إن كل شيء فيه يطوى ويتلاشى ويمحي ويندثر، لكن الذي يشيع ويسري بين الناس هو هذه الأعمال التي تخلد الإنسان، وتبقي ذكره في كل المناسبات والمواقف والمقامات والأزمنة، حتى إن تلك الأشياء التي كان يخفيها، تحضر وتنتشر وتتداول وتصبح مشاعا. وبالتالي فمن الأجدى للمرء قبل أن تتخطفه الموت أن يكثر من الأعمال الحميدة، ويقف المواقف السديدة التي تقنع الناس وتؤثر فيهم فيحيى بها فيهم بذكرى طيبة خالدة.

إن الشاعر قد اختار روابط عدة، كلها تصب في تدعيم حجج ونسج علاقات تكامل وتماسك وانسجام، من أبرزها (بعد - منه - ما - لكن). سمحت بتوليد

(96) أنظر: البلاغة والأسلوبية: هنريش بليت: ترجمة وتعليق: د. محمد العمري دار أفريقيا الشرق: ص 64 - 1989 - المغرب.

(97) الأشباه والنظائر: الخالديان: ج: 2 ص 37. تحقيق: د. الحبيب بلخوجة: ص 67 - ط 1966 - تونس.

نتائج مقنعة، مؤثرة، أخذت قوتها من مقارنات وموازنات ومفاضلات، نلمسها - مثلاً - في هذه العلاقة الخاصة التي تولدت بين الروابط (بعد / منه / لكن) حيث القوة والدقة والوضوح، لأنها تعكس حالات متعارضة، ومواقف متباينة هي في الأصل تعارض وتباين بين صورتين أو تجليين للإنسان: (قبل الموت) / (بعد الموت). بحيث إن هذه الحجج وهذه الروابط وهذه العلاقات التي بناها الشاعر في هذا الخطاب تعرينا، بل تحثنا على أن نتمثل حياة الإنسان بكل ما تحيل عليه من رمزية مادية ومعنوية، واقعية ومفترضة، قائمة فعلا أو مستنبطة من ثنايا هذه العلاقات والتي تجمع بين ا(أقوال، وأفعال، وصفات وحالات وتجليات) لتعطينا في الأخير حالة قبل / حالة بعد، حيث تختزل هذه الأخيرة في كونها الأهم والأبقى والأخلد، مقارنة بالذي مضى واندثر، فغدا مجرد حديث بعد أثر.

كما أن الرابط (منه) قد فصل بين حالتين: حالة الإنسان وهو يدب في الأرض وحالته وهو يفارقها، حيث يصير خبرا بعد عين، وحديثا بعد فعل. كما أن الرابط (بعد) الذي تكرر عدة مرات فصل بين زمنين وحالتين متعارضين، حتى إنه لم يترك مجالا للشك في أن أحسن وأجود ما يقدمه المرء هو كل عمل يدفع الغير إلى ترديده والتمثل به، لاسيما في ظل استحضار هذه الحقيقة التي حددها لبيد بن ربيعة العامري:

وما المال والإخوان إلا وديعة **ولا بد يوما أن ترد الودائع[98]

إن الشاعر، هنا يختزل لنا حقيقة أكيدة وعامة هي النتيجة التي أبرزها من خلال حجج داعمة، تؤكد أن، كل شيء في هذه الحياة، سواء كان مالا أو متعة أو لذة سيتلاشى.

وقد استند الشاعر في تأكيد ذلك إلى حجة قائمة على استعارة (الوديعة) التي لابد أن تعود إلى مالكها الحقيقي حتى ولو امتدت حياة الإنسان، وعمر طويلاً و(استمتع) كثيراً. إننا هنا أمام (علاقة سببية) بين حقيقة الخلود التي هي صفة للحق تعالى / حقيقة الموت التي هي صفة للإنسان. وما هذه المتع الدنيوية سوى تجليات طرفية، سرعان ما ستنتهي. والملاحظ كذلك أن الروابط (ما... إلا - لابد - أن...) أدت دورا حاسما في تأكيد انسجام هذا القول، وترسيخ تلك العلاقة السببية التي نسجها الشاعر بإحكام ليصل النتيجة بالحجج الداعمة لها:

---

(98) المرجع نفسه: ج 2 ص 285.

إذا كان (...) ←فلا بد أن ←(...)

(إذا كان) المال والإخوان وديعة ← (فلا بد) أن تعود الودائع إلى أصحابها.

لقد صرح الشاعر بالودائع، لكنه أضمر صاحب الوديعة لشدة بيانه (الخالق، المالك، القابض). يضاف إلى ذلك وجود علاقات سببية أخرى قائمة على مبدأ التعارض الخطي: الإنسان / الإله - الحياة / الموت، رغم أن البداية كانت توحي بالمتعة واللذة والخصوبة (الذرية)، فإنها تعود إلى أصلها (لا شيء = الموت) التي هي حقيقة مطلقة ونتيجة حتمية.

كما أن هذه النتيجة الأخيرة قد تحققت من خلال صبغة إشعارية (المتع = ودائع)، (الحياة = وديعة)، إنها أكبر دليل على زوال هذه النعم. إن في هذا الاختيار الذي كان القصد منه التأثير والإقناع بصدق تلك الحجج وقوتها (المال، الإخوان = ودائع)، ذكاء وقصدية في تضمين هذه الاستعارة التي تجاوزت مستواها (التحسيني البلاغي) إلى (مستوى حجاجي) هو الأهم بالنسبة للشاعر، ذلك أن السياق هام وخطير، وأن المقام جلل: إنه مقام الموت التي تحول هذه النعم والمتع إلى مجرد ذكرى عابرة، تختزل في كونها مجرد (وديعة). ثم إن ما يزيد هذه (النتيجة) تأكيدا هو هذا التكرار اللافت لهذه اللفظة نفسها التي انتقلت من الإفراد إلى الجمع، لتكون هي المبتدأ والمنتهى والحقيقة المطلقة: (الوديعة: الودائع).

إن هذه الخصائص الحجاجية لا تقتصر على القول الشعري القديم فقط، بل إنها تحضر بقوة في الشعر الحديث أيضا، ولنا في قصيدة الشاعر أمل دنقل (لا تصالح) مؤشرات دالة على ذلك:

"لا تصالح!

... ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك

ثم أثبت جوهرتين مكانهما...

هل ترى...؟

هي أشياء لا تشترى...

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،

هل يصير دمي - بين عينيك - ماء؟

أتنسى ردائي الملطخ...

تلبس - فوق دمائي - ثيابا مطرزة بالقصب؟

إنها الحرب!

قد تثقل القلب...

لكن خلفك عار العرب.

لا تصالح...

ولا تتوخ الهرب!

لا تصالح على الدم... حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،

أكل الرؤوس سواء؟!

أعيناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد... سيفها كان لك..

بيد سيفها أثكلك[99]؟".

(99) أنظر : ديوان أمل دنقل (الأعمال الكاملة): قصيدة: لا تصالح: ص 324. ط 3. مكتبة مدبولي - القاهرة - 1987.

قدم الشاعر في هذا النص نتيجة عامة وهي الإصرار على عدم (الصلح)، مهما تكن التبريرات والتفسيرات والتأويلات. لأنها في تصوره تصب في اتجاه واحد، هو تكريس الاستسلام وتأكيد الهزيمة، التي هي عار في جبين العرب. ولكي يؤكد لنا هذه النتيجة (الحقيقة)، قدم لنا العديد من الحجج، منها: هذه الإغراءات البراقة، (الذهب - الجواهر - الرداء) التي تبدو ظاهريا نعمة، لكنها في العمق نقمة ينبغي الحذر منها، وتفادي الوقوع في شراكها. وقد ساهمت الروابط التي اختيرت بعناية فائقة في انسجام النص، وتأكيد النتائج التي كان يسعى إليها، ألا وهي التأثير على المخاطب وإقناعه بجدوى المقاومة، والصمود، وعدم المساومة، مهما تكن الظروف: (لو - هل - إنها - لكن - لا - حتى)، بالإضافة إلى الاستفهام الإنكاري الذي حضر بقوة لافتة، منحت قوة حجاجية إقناعية واضحة، لاسيما وأنها ارتبطت بصور واستعارات وتشبيهات عديدة، ساهمت في إغناء النص حجاجياً.

وليس غريباً أن يجعل الشاعر من هذه النتيجة الساطعة (لا تصالح) عنوان قصيدته، الذي تكرر مرات عدة في ثنايا النص، وكأننا بهذه النتيجة المقدمة في صيغة الأمر تمارس قوة وسحرا خاصين تحولت معها إلى قوة عامة وجهت مسار النص نحو الهدف الأساسي.

وهذا يعود إلى مكانة العنوان في تحقيق العديد من الغايات، فهو: - أول عتبة نلج منها إلى عالم النص، لنكتشف مغالقه، وهو الضامن لانسجامه، واتساق عناصره، التي ما إن يذكر حتى تتناسل من رحمه، فتشكل فضاءات، وأزمنة وذوات، وصور، تستوعب ما كان في القمة من تكثيف وعمق ورمزية وإيحاء، وهو العتبة الخارجية التي تعلن، أو تشهر ما قد يخفيه النص في ثنايا صور أو مفارقات أو ثنائيات أو تقابلات تسري في شتى مقاطعه. وهو الجسر الذي لولاه، لما عبرنا تخومه الملتوية وعلاماته الظاهرة والخفية.

إنه، بتعبير جيرار جينيت، ذلك النص الموازي أو المناص، الذي يتعالق مع النص الأصل، والنصوص الأخرى البادية المعلنة وتلك التي تتوارى خلف الملفوظ،

بل إن العنوان ذاته قد يشكل نصا يكاد يكون مستقلاً وتاماً. له مقومات وبنيات وإيحاءات ومرجعيات، تتطلب نوعاً خاصاً من الاجتهاد لتفسيرها وتأويلها بما ينسجم ودلالات النص وأبعاده وهذا يعود، في الأساس، إلى أن العنوان أيضاً أقوى مكون ورابط حجاجي يصل جميع عناصر ومكونات النص، ويضمن اتساقها البنائي الشكلي، وانسجامها الدلالي والرمزي الذي يشمل النص الأصل بشتى النصوص الموازية سواء كانت ظاهرة أو مبطنة[100].

وإذا نظرنا إلى العنوان الذي اختاره الشاعر لهذا النص، فإننا نلاحظ أنه يتسم بالتكثيف والعمق والقوة الحجاجية النابعة من الصيغة الأمرية، المقترنة بالنهي عن الفعل: (لا تصالح)، فهو ينأى عن أن يكون مجرد أداة تحسينية أو تزيينية، ليؤدي وظيفة أو وظائف كثيرة في هذا اللفظ المركز والمكثف، المشحون بالعديد من الإيحاءات والدلالات، التي منها ما يتصل بالتاريخي (مستعمر/ مستعمر)، ومنها ما يتصل بالواقعي (سلطة/ شعب)، ومنها ما يرتبط بالوجودي (حياة/موت)، ومنها ما يرتبط بالحقوقي (حرية / سجن)، ثم إنه قد احتوى معظم الوظائف التي حددها رومان جاكبسون، والتي منها (المرجعية) و(الانفعالية)، و(التأثيرية) و(التواصلية) و(الشعرية)، إلا أن قصب السبق كان للتأثير الذي يوصل إلى الإقناع: إقناع هذا العربي، المؤمن بقضايا العدل والحرية والكرامة، ألا يستسلم، وألا يخدع بمقولة (الصلح) التي تخفي في العمق سلاما زائفا، هو في الحقيقة استسلاما وتسليما.

---

(100) أنظر

- Palimpsestes: G - Genette: (Collection poétique): ed: seuil: paris 1987/
- Introduction à l'architecte: ed seuil – paris: 1982.
- La marque du titre: Le O. Heok: ed: Mouten: 1973.
- Sémiotique de la poésie: M. Riffatterre: ed: seuil – paris: 198
- L'aventure sémiotique: R. Barthes ; ed: seuil – puis: 1985.

وهذا ما نجد له سنداً وحججاً سيكشف عنها النص، مؤكداً النتيجة الكبرى التي يحملها العنوان (لا تصالح)، أي أن هذه الدعوة التي تقدمت بعدم الصلح، هي نتاج وحصيلة لخبرة الشاعر بما وقع، واستشرافاً للذي سيقع.

إن هذه الحجج التي تناسلت في ثنايا النص وتنامت في شتى مقاطعه، تجعلنا نقول أيضاً إن العنوان يحمل في العمق وظيفة (تحريضية)، تتجسد في الحجج الكثيرة التي قدمها الشاعر، والتي اتخذت لها مظاهر عدة في شتى المقاطع. إن العنوان خزان عميق لبنيات ودلالات وصور ورموز تتكامل لتنتج المقصدية الكبرى، والنتيجة العظمى التي يسعى إليها منذ البداية، والتي يكرسها وينميها ويؤكدها في كل أجزاء ومقاطع النص.

وعلى هذا الأساس، فكل تجاهل للعنوان يؤدي إلى سوء فهم وإسقاط وتحميل للنص ما لا يحتمل، وما لا حجج ودلائل نصية تدعمه. كيف لا، وهو الذي يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحول الذي يتولد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة، فهو، إن صحت المشابهة، بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي يبنى عليه.

غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيراً، وحينئذ فإنه لابد من قرائن لغوية توحي أكثر بما يتبعه"[101]. لكن المتأمل لهذا العنوان يدرك أنه حقق الوظيفتين معا، حيث أوجز النتيجة، في المستوى الأول، ودعمها بحجج (صور، استعارات، تشبيهات، تكرار) في باقي أجزاء النص، فأصاب إلى حد كبير الغايات التي حددها في البداية.

الواضح أن عنوان هذا النص منح الشاعر إمكانية واسعة لتقديم الحجج المتنوعة لتأكيد صحة دعواه، حتى تلقى الاستجابة التامة، والتي تتعارض

---

(101) دينامية النص: د. محمد مفتاح: ص: 72 – ط 1 – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء 1987.

وإغراءات عديدة لها مظاهر ومسميات مختلفة. لكنها جميعاً تتجه نحو مسار واحد، ينأى عن السقوط والهزيمة، وينشد المقاومة بكافة أشكالها؛ رغم كثرة وتنوع المغريات سواء أكان ذلك بالذهب أم الجواهر أم الثياب المطرزة. غير أن هذه الإغراءات سرعان ما تتهاوى أمام صدق وقوة (الحجج) التي قدمها الشاعر، خاصة وأنها صيغت، من جهة، استعارياً على هذا النحو من التصوير المتسلسل والمتنامي والمترابط:

- الموقف العربي الذي يشترى بالذهب.
- العينان اللتان تفقأن.
- العينان اللتان تعوضان بالجواهر.
- الأعضاء التي تشترى.
- الطفولة التي تشترى
- الدم الذي يتحول ماء.
- الرداء الذي يلطخ بالدم.
- الثياب المطرزة بالقصب.
- العربي الذي يجر وراءه ذيول العار.
- الرؤوس التي لا تتساوى (اختلاف الهوية).

لكن من جهة أخرى، فيها (علاقات تشبيهية صريحة)، لا تحتاج إلى تفسير أو تأويل؛ لأنها شكلت على هذا النحو من التدرج والمقارنات التي تكشف عن اختلاف وتباين عام يحكم مسارات القصيدة كلها:



إن هذه السلسلة المترابطة من الحجج، المتقابلة الصفات والمكونات والعناصر، تسير كلها باتجاه تدعيم نتيجة العنوان (عدم الصلح)، الذي تؤطره شواهد، ومقومات وعناصر عديدة داعمة ومقوية تبطن حججاً أخرى مضمرة، لكنها هي المقصد من الخطاب، والتي يمكن تأويلها بـ (البحث عن النصر واستعادة الكرامة)، التي لن تتجسد واقعيا إلا من خلال استيعاب المعطيات السابقة، والامتثال للدعوات المصاحبة لها، لأنها بمثابة حقائق، يستحيل إنكارها أو تجاهلها. من هنا، فالتخلي عن (العينين) يعني التخلي عن النور والنصر أي (الحياة)، وبالتالي ما قيمة (الجواهر) التي تلغي الحياة، وتشل الحركة، وتفقد الحرية وتكبل الإرادة؟! ثم كيف يمكن لهذا العربي الحر أن يجهل أو يتجاهل حججاً أخرى لا تقل أهمية عن تلك المصرح بها (المجد، العزة، الشرف) وكل ما يجسد القيم ويشكل الهوية والوطن! هي مقومات غير معلنة، لكنها أيضاً مقصودة.

كما أن هذه المقومات والقيم والأسس التي يحاول الأعداء وأعوانهم (الخونة) الحصول عليها بالإغراءات أحياناً، وبالقوة أحياناً أخرى لم تصمد، لأنها غير مبنية على أسس متينة، وحجج قوية بل تحمل وهنها في ذاتها، وفي الحجج التي تستند

إنها مقاربة بحجج الشاعر التي كانت باستمرار تأخذ مشروعيتها، وقوتها، وحياتها من أغلى وأثمن ما يملكه الإنسان (الدم، العينان، الأخوة، القلب، الشرف...) لتكون هي الأصلح والأبقى، حتى وإن أصابها الضعف أو الوهن، فإنها سرعان ما تستعيد قوتها، وحياتها ومجدها مادامت تنسج علاقات وصلات (سببية) ترسخ صدق دعوة الشاعر وإيمانه الشديد بقضيته، فليس غريباً أن تكثر عبارات الاستفهام والاستنكار والتعجب والاستدراك التي تدعم هذا التوجه، وتقوي أيضاً انسجام التصور الذي ينشده، مما يسمح بتوليد عبارات مبنية على حجج تقوي بعضها البعض، ودلالة لاحقة تعمق وتؤكد الدلالات السابقة. فالدلالة التي نستشفها من (الوجه) وقد انتزع منه أبرز عضو وهما (العينان) يتقوى بصورة (حجة) أخرى تتجسد في تلك (الدم) الذي يأبى أن يتحول ماء، كما أن (عيون) الإخوة لا تماثلان عيون الغرباء (الأعداء)، كما أن الأيدي التي تلطخت بالدم لا يمكنها أن تشبه الأيادي الطاهرة.

غير أن التحول الهام والحاسم في هذه التجليات (الحجج) هو الذي تولد من خلال الأداة (لكن) التي أظهرت بجلاء أنها أقوى بكثير من هذه الصور التي أفرزتها الأداة (قد).

إنها الحرب ← (قد) ← تثقل القلب

↓

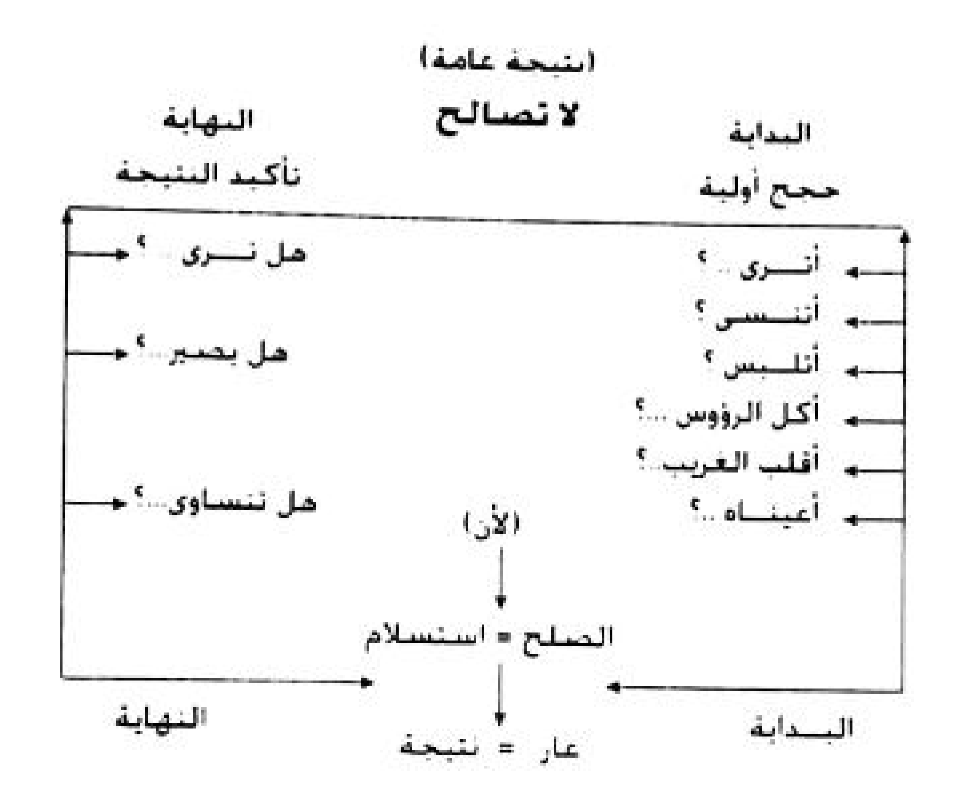
#

(لكن)

[العار]

إن هذه الحرب التي قد تكون لها نتائج صعبة سرعان ما سيتم الحسم في أبعادها العميقة، لاسيما وأنها تقارن بخيار الاستسلام الذي يعد شر هزيمة. فالرابط (لكن) خلق صورة أو حالة هي (حجة) أقوى من القول السابق الذي فيه تردد وغياب للحسم (قد)، فكانت هذه الصورة، التي تلت الرابط (لكن)، الأقوى

والأولى بالاعتبار فكان من الطبيعي أن تتناسل هذه الصيغ (الحجج الداعمة) لها على هذا النحو من الهيمنة الواضحة للاستفهام المتتالي من البداية حتى النهاية في نوع من التدرج والنمو اللافت والمثير



إن إصرار الشاعر على تقديم هذا السيل من الحجج بهذه الحمولة الكبرى من الأدوات الاستفهامية الإنكارية، يؤكد رغبة عارمة لديه في إقناع العربي بجدوى هذه القضية التي يدافع عنها. كما أن هدفه من هذه الاستفهامات الكثيرة ليس الحصول على أجوبة، وإنما تأكيد حقيقة واحدة هي بمثابة النتيجة، إذ الصلح بالمواصفات التي يكشف عنها ما هو إلا استسلام في صيغ مقنعة ومبطنة تكرس ثنائية القوي / الضعيف، السيد / العبد.

خاتمة

وبعد، فهل يكفي أن نقف عند هذه النظريات والمفاهيم والمناهج لنتفحص مرجعياتها وفلسفاتها، ونستعرض خصائصها ومميزاتها وأهدافها كما حدث في أصولها، وكما نقلت إلى عوالم أخرى، وثقافات مغايرة، وحضارات مختلفة؟

وهل يعفينا ذلك من النظر في تلك الأسئلة الملحة والعميقة عن مستوى استيعاب هذه النظريات والمناهج، ودرجة تطبيقها، وكفاءة المشتغلين بها، والداعين إلى تبنيها أو تطبيقها، لتكون هي الحل الأنجع والأكمل لما يعانيه النقد العربي من أزمات؟ وهل انتهى هؤلاء إلى مناهج يمكن أن تشكل رصيداً نقدياً ومنهجياً قادراً على تطوير المشهد النقدي لدينا؟

لقد كان هدفنا الأول من هذا العمل تقريب هذه المناهج والنظريات بلغة بسيطة واضحة، لاسيما للطلاب والباحثين المهتمين بهذا المجال، محاولين النأي عن تلك التفاصيل والجزئيات والتفريعات التي لا ننكر أهميتها وجدواها في المعرفة الدقيقة والعميقة بهذه المناهج، مؤجلين البحث فيها إلى أعمال أخرى، ومظان أخرى يمكن أن يستوعبها.

لقد اتضح لنا أن قضية المنهج لا يخلو منها علم أو نظرية أو فلسفة أو فكر، كما أنها تتسم بقدر كبير من التقاطع مع قضايا عديدة تضبطها حيناً، وتكشف مكنونيتها حيناً آخر، وتوجه مسارها نحو وجهات خاصة ومحددة تعمقها، وتحدد مقصدها، بعد أن تثير قضاياها العامة والخاصة، الظاهرة والعميقة، وإن منها على سبيل المثال لا الحصر قضايا التلقي والتأويل، الشرح والتفسير، التحليل والمقاربة، النقد ونقد النقد.

كما تبين لنا أيضاً أن هذه النظريات والمناهج والمفاهيم الكثيرة، والمتنوعة النابعة من فلسفات وحضارات غربية، لم يتم استيعابها بالشكل المطلوب، رغم إقبال الوضع عليها من لدن كثير من النقاد والباحثين العرب، وقد انعكس ذلك

سلباً على حصيلة المنجزات النقدية وكل ما يتصل بها: سواء على مستوى التنظير أو الإنجاز.

وإذا ما حاولنا الوقوف عند بعض مظاهر هذه الأزمة التي تميز المجال النقدي، فإننا نلمسها في المظاهر الآتية:

1) غلبة الانطباع على التحليل والنقد:

كثيرة هي الانطباعات والتصورات والآراء الطرفية، الخاضعة للأهواء التي تم إدراجها في حقل المناهج، وهذا النوع غالباً ما تعج بها مجلات عربية.

يضاف إلى ذلك هذا التذبذب الواضح في تحديد معالم كل نظرية أو منهج يراهن عليه كل ناقد أو مجموعة من النقاد، يفترض أن بينهم قواسم مشتركة، إن في الأدوات أو الأهداف، أو المنطلقات؛ فإذا الاختلاف الذي يبلغ في كثير من الأحيان حد التعارض هو السمة الغالبة على تصوراتهم ونتائجهم النقدية، وهذا ما يكشف حقيقة الفعل النقدي والمنهجي لدى النقاد العرب المحدثين والمعاصرين، مقارنة بغيرهم من نقاد العالم الغربي، اعتباراً لهذه العلاقة التي تصلهم به، والتي اتسمت باستمرار بصفة (التبعية) والتقليد واستهلاك الجاهز من النظريات والمناهج.

ولأن هذا العمل لا يقتصر على تجربة المنهج في البلاد العربية، وإنما يسعى إلى عرض أبرز المناهج التي كان لها التأثير الواضح في مسيرة التحليل والنقد عالمياً، فإن مقصداً أساسياً كان يشغلنا ونحن نعرض لهذه المناهج والنظريات، يتمثل في مدى استفادة النقد العربي منها بما يساهم في تطوير الإبداع والنقد معاً، دون الركون إلى التقليد المسيء للنص والمنهج في آن.

2) فوضى المصطلح:

ولأن النقاد العرب قد راهنوا على محاولاتهم الفردية المعزولة في نقل وترجمة هذا السيل العرم من النظريات والمناهج الغربية، تحدوهم باستمرار هذه الرغبة في السبق إلى (الجديد) في سجل المبارزة النقدية و(الترجمية) العربية (الحديثة)، فإنهم اختلفوا وتفرقوا شيعاً، بل تنازعوا، وتضاربت آراؤهم في تحديد الترجمات المناسبة، حتى للمصطلح الواحد.

فكانت الحصيلة فوضى عارمة، ألقت بسلبياتها على أدوات التحليل والمنطلقات المرجعية، والمفاهيم النظرية المطبقة في تلك الإنجازات التحليلية والنقدية التي جسدت عوالم، بل جزرا متفرقة، لا رابط بينها.

ويكفي للدلالة على هذه الظاهرة اللافتة الوقوف عند الترجمات التي قدمت لمصطلح استهوى الجميع، فبادر كل فرد إلى تقديم ما يراه الأنسب لمصطلح (Poétique)، حيث نجد: (**الشعرية، والشعريات، الشعرانية، الشعري، فن الشعر، القول الشعري، علم الشعر، أدبية الشعر الإنشائية، علم الشعر، علم الأدب، نظرية الأدب، صناعة الأدب، الإبداع، الأدبية، الجمالية، علم النظم، فن النظم، البويتيك، البويطيقا**)، فكيف سيساهم النقد الأدبي العربي في إنتاج أعمال ومقاربات يمكن الاطمئنان إليها في ظل هذا الاختلاف الشاسع في الترجمات والتضارب الواضح في تقديم المقابلات المترجمة، التي تزداد تباعدا في ظل إصرار كل محلل أو ناقد أو مترجم على استبعاد ما يقدمه الغير، بل وتبخيس جهده، مهما كانت طبيعته؟!

إن المنهج نتاج طبيعي، لدى تطور المجتمعات التي تحتضن المفكرين والمنظرين والعلماء، في ظل سياق عام من الفكر الحر، والعلم المتطور والحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تغذيه بأفكارها وتنميه باستعدادها العقلي والقلبي كلما جد فيه جديد، على أن هذا (الجديد) يظل بدوره قابلا للتقويم، بعد أن يعرض على مصفاة النقد. غير أن الانبهار الشديد غالباً ما يحول دون ذلك، فيتحول الناقد إلى مجرد مقلد، يردد ويستهلك.

3) فوضى التقليد:

تقليد السلف (القديم) / تقليد الغرب (الحديث).

فأما مقلدة السلف، فنزاعون إلى الماضي بكل ما يحمله من (إرث) سواء كان إيجابا أم سلبا، مضيئا أم مظلما. يسلمون به ويصرون على نقائه بل يعتبرونه المخلص، والمجيب الحاسم عن كل الإشكالات والأسئلة: قديمها وحديثها، دون اعتبار لاختلاف الزمان والمكان وما يفرزانه من أحداث ومستجدات. وأما مقلدة الغرب فميالون إلى كل ما هو (حديث)، (جديد)، باعتباره الأجود والأفيد والقادر على الحسم في قضايا العصر، مادام يتضمن مفاهيم براقة، جذابة مثل (التطور والتقدم والحداثة والتحديث) وغيرها من المفاهيم التي أفرزتها حضارة الغرب، ورسختها مجتمعات خاصة، لها معاييرها وطرق تفكيرها ومقاصدها، ومرجعياتها، التي لا تقبل الاستنساخ أو التقليد الذي سقط فيه كثير من المعجبين والعديد من المهرولين.

ولنا أن نتساءل كما تساءل د. طه عبد الرحمن "هل ملك المقلدون ناصية تقنيات هذه المناهج وتفننوا في استعمالها، حتى جاز لهم أن ينقلوها إلى غير أصولها (...) الواقع أن التمكن من هذه المناهج لم يكن من نصيبهم ولا التفنن في استخدامها كان طوع أيديهم، ولا ينكر ذلك إلا من دونهم تمكنا في العلم ودونهم تفننا في العمل، ولا أدل على ذلك من أنهم عاجزون عن الاستقلال عن تلك المناهج والإتيان بما يقابلها ولو على نمطها، مع أنه لا استيعاب بغير تحصيل هذه القدرة على اصطناع المقابل مثلاً أو ضدا".(تجديد المنهج في تقويم التراث: د. طه عبد الرحمن: 10/1999).

لابد من الإقرار أن هناك انبهارا شديدا بالنظريات والمناهج الغربية من لدن كثير من النقاد أو المحللين العرب إلى مستوى جعل منهم (رهائن) هذه الأخيرة، لا يقوون على فحص محتواها، أو التدقيق في مفاهيمها، وتقييم إمكاناتها، ومدى كفايتها في التحليل والمقاربة. فلم نعد نشهد إنجازات نقدية قادرة على سبر

أغوارها وفهم أبعادها بعين ناقدة غير منبهرة، حتى يكون التوظيف ناجعاً ونافعاً، في الوصول إلى فهم أعمق وأدق للنصوص والخطابات موضوع التحليل والدراسة والنقد. لم يعد هذا مطلباً أساسياً، ومقصداً جوهرياً، بالقدر الذي ساد نوع من المبارزة في إظهار السبق إلى تقديم (الجديد) من هذه المناهج والنظريات، مهما تكن طبيعة الترجمة، وكيفما كانت صفة المفاهيم واللغة التي كتبت بها. فكانت النتيجة الطبيعية لسوء المنطلق، أن أضعنا المناهج المستعارة، وفقدنا روح الإنتاج سواء للنصوص أو للإنجازات النقدية المصاحبة لها، وتعطلت بذلك مسيرة الإبداع والنقد معاً، ولم تبق سوى هذه المظاهر الخداعة لمناهج ونظريات براقة، لكنها قليلة الجدوى، غير فعالة. وظلت تلك الفلتات الإبداعية واللمحات النقدية المتميزة نادرة أمام هذا الركام الهائل من الانطباعات والآراء والتصورات المبثوثة في ثنايا مجلات أو ضمن لقاءات أو ندوات، يغلب عليها طابع الإطراء والإعجاب والاحتفال البعيد عن النقد العلمي، والتحليل المنهجي والدراسة (الموضوعية).

لقد آن الأوان لوقفة متأنية، نعترف فيها بأخطائنا، ونحدد فيها اختياراتنا، ونهيئ لكل ذلك تصورات عميقة، ورؤى دقيقة، تتحلل من هيمنة التقليد المزدوج، سواء للمتقدمين أو المتأخرين، فلقد أثبتت التجارب أن "كلا النوعين من المقلدة لا إبداع عنده، إذ مقلدة المتقدمين يتبعون ما أبدعه السلف من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما أبدعوه، ومقلدة المتأخرين يتبعون ما أبدعه الغرب من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما أبدعوه".(روح الحداثة: د. طه عبد الرحمن 12/2006).

إنه (الإبداع)، إذن، ذلك الغائب الأكبر الذي افتقدناه في مختلف إنجازاتنا سواء منها الفكرية أو الأدبية أو النقدية، فمتى ستكتمل شروط (الإبداع) لنتحرر من قيود الاتباع؟ ذلك هو السؤال (الإشكال).

4) تقديس التقنية:

لقد تم تجريد هذه المناهج من أصولها المعرفي وإيديولوجياتها الضمنية، فأصبحت عارية من قيمتها. فبالرغم من سمات (العلمية) و(الموضوعية) التي وصفت بها، فإنها ظلت حاملة لأبعادها الإيديولوجية، وحمولاتها الفلسفية التي لا يستطيع أي كان إنكارها. هذه (الحقيقة) كثيراً ما يتم إغفالها بدعوى الاقتصار على الجوانب التقنية، والمكونات اللسانية التي نحن في أمس الحاجة إليها لزيادة الوعي بالنصوص، وتقديم ما يدعونه معرفة (علمية) وتحليل (أكاديمي)، بعيداً عن ما يسمونه السقوط في شراك البداهة والانطباع التي شاعت في النقد العربي القديم؛

لقد تم تضخيم هذه الحجة إلى درجة أنها أنتجت عبادا للمنهج ورهائن للنظريات العربية.

5) الاختزالية:

فكثير من النقاد يختزلون النظريات والمناهج في مجرد آليات وتقنيات خالية من روحها الفلسفية، ومرجعياتها الفكرية؛ خلافاً لما هو قائم في هذه المناهج التي تتضمن في عمقها رؤية ظاهرة أو باطنة، وفلسفة معلنة أو مضمرة.

إن المناهج، في عمقها، تعبير عن رؤية للكون وما يحتويه. ولذلك، فالوعي بهذا الكل هو الكفيل بضمان حسن استثمارها، بعيداً عن التصور الذي ينزع عنها روحها، ويبقيها مجرد هياكل لا حياة فيها ولا روح.

6) النمذجة المطلقة:

ولأن نقدنا العربي الحديث والمعاصر ظل مهووسا، مشدوداً إلى نموذج واحد، فقد أصبح رهين هذه النمذجة، لا يستطيع الفكاك منها، تأسره بأغلالها، وتحاصره بحدودها، وترسم له أفقا مغلقا، لا يخرج عنه ولا يحيد؛ بل يظل تابعا مقلدا غير

فاعل ولا منجز، حتى إذا حاول إبراز ما لديه من قدرة على التجاوز، سرعان ما تجذبه هذه النمذجة من جديد فيعود إلى سيرته في التبعية والتقليد، مادام قد راهن منذ البداية على نموذج فريد وأوحد، ظل يقيس عليه كل تجربة، حتى ولو كانت خاصة وفريدة، فإنها تنسج على منوال سابق مثالي ونموذجي هو الأول والمنتهى، إنه النموذج الغربي.

فلكي تكون التجربة النقدية العربية ناجحة وناجعة يجب أن نأخذ روحها، ومشروعيتها من هذا المثال الغربي، وإلا عدت عندهم دون المستوى، ويجب استبعادها وتجاوزها بدعوى قدمها وتخلفها.

7) تضخم النظريات / شح الإنجازات:

هناك أيضاً إسهاب واضح في عرض واستهلاك النظريات والمفاهيم والمصطلحات من خلال تصورات وآراء عامة (مائعة)، في مقابل ندرة واضحة للمنجزات التطبيقية التي تسائل النصوص، وتحفر في مظانها، وتحلل بنياتها، وتدارس لغاتها، دون ادعاء إجابات حاسمة أو إسقاطات ذاتية. تفقد هذه النصوص روحها وجمالها وفائدتها. وما تضارب المصطلحات، وتناقض الترجمات وتعارض التأويلات، حتى داخل المنهج الواحد أو النظرية الواحدة (المستعارة)، إلا إحدى وجوه هذه الأزمة، واتساع مداها، وإن كنا لا نعدم وجود إنجازات نقدية مضيئة لدى بعض النقاد المحدثين، لكنها غير كافية، وتبقى قليلة جداً أمام هذا العدد الهائل من النظريات المستعارة.

نعم، لا بد من الإقرار بتميز هذه الإنجازات النقدية، التي راهنت على:

- تحليل النص، وتفكيك بنايته وأشكاله، بدل الاقتصار فقط على مضمونه كما كان سائداً في القديم.

- استنادها إلى نظريات ومناهج نابعة من الدرس اللساني الحديث، مكنها إلى حد ما من رد الاعتبار للجوانب اللغوية والأسلوبية التي توارت في الدراسات السابقة.
- تخليها النسبي عن الوقوع في تلك الإسقاطات الذاتية والانطباعية، وتخلها من التعميمات والإطلاقات التي ميزت المناهج (الإيديولوجية).
- إعادة النظر في كثير من الأحكام النقدية المطلقة التي قامت على مبادئ (المفاضلة، والمعيارية)، والاحتكام بدل ذلك إلى اللغة التي تميز كل مبدع فيما يعرف (الأدبية) أو (الشعرية).
- اعتمادها على نظريات تنوع القراءات والتلقي المفتوح، الذي أقر بتراجع سلطة المبدع أمام سلطة القارئ، سواء كان دارساً أو ناقداً.
- غير أن ذلك كله، لم يسمح بإنتاج تراكم نقدي يمكن من إنتاج نظرية نقدية عربية، ومنهج محدد المعالم، واضح الأهداف، دقيق المفاهيم والأدوات، يمكن من إغناء التجربة الإبداعية العربية في شتى الأجناس الأدبية.

لكن كيف السبيل إلى الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، والاستفادة من هذا التنوع والغنى في هذه النظريات والمناهج، وتوجيه تلك الإنجازات الرائدة – رغم قلتها – نحو تأسيس عمل نقدي متميز، يعني النقد والإبداع العربي معاً؟ هل يكفي أن نستعير هذه اللغات، وننقل هذه المناهج ونتشبث بهذه النظريات، لنكون بذلك قد انخرطنا في حداثة فعلية، فاعلة ومنتجة؟ وهل إقرارنا بهذه الأزمة النقدية والمنهجية، يدفعنا نحو إنجاز طفرة نقدية نوعية، نتجاوز بها هذه الوضعية، لنستشرف أفقاً مغايراً مشرقاً؟ وهل إن امتلاكنا لنظرية نقدية عربية، يعفينا من استيعاب وتوظيف تلك المناهج الغربية، التي لاشك أننا ألفنا السير على خطاها، فأصبحنا نمارس النقد والتحليل من خلالها؟ وهل بإمكاننا أن نحقق هذا التحول بمعزل عن إنجاز تحولات سياسية واقتصادية ومعرفية؟ بمعنى أدق، هل إن سؤال النقد والمنهج يمكن أن يستقل عن سؤال التنمية؟

أسئلة دقيقة وعميقة، تتطلب قدراً كبيراً من الجرأة والشجاعة للإجابة عنها.

أخيراً، إن أزمة المنهج في الواقع هي أزمة مجتمع، وفكر، إنها أزمة أمة، تعيش تدهوراً في مناحي كثيرة، تلقي بسلبياتها على كل المجالات، وفي مقدمتها سؤال المنهج والنقد والأدب والفكر والثقافة.

ومن غير الطبيعي ولا المنطقي أن نفصل بين سؤال المنهج، وسؤال التنمية في مجتمع عربي، لازال يتنكر لهذين المكونين الحاسمين ويراهن بالمقابل على ثقافة الاستهلاك، إن على مستوى الاقتصاد أو الفكر أو النقد.

لقد تم التعامل مع هذه النظريات والمناهج باعتبارها حقائق مطلقة وإجابات دائمة عن أسئلة وقضايا وتجارب عربية، وكأنها نتاج عربي، فكانت الحصيلة خلط وتضارب وتشويه للنظريات والخطابات معاً، تم فيه تجاهل خاصية النسبية والتعدد وإمكانية التعديل والتقويم وحسن التوظيف، الذي أقر به حتى أصحاب تلك النظريات والمناهج أنفسهم لأن تلك صفات وخصائص كل أنماط الفكر وأشكال الإبداع والنقد، قابلة للتغيير والتعديل والتجاوز، وهذا ما لمسناه بوضوح، حينما عرضنا لمختلف هذه المناهج. لقد غاب عن هؤلاء أن المنهج النفسي لدى فرويد مر بمراحل مختلفة، كما أن النظرية التي استند إليها، تم تعديلها، وتجاوز كثير من مفاهيمها اللاحقين (شارل مورون – لاكان وغيرهما).

كما أن المنهج التاريخي والاجتماعي كما ظهر عند: تين وبرونتيير وسانت بيف، قد اختلف عما أنجزه لوكاتش ولوسيان غولدمان، وإن كانت تجمع بينهم أصول ومفاهيم وفلسفة مشتركة من حيث الخلفية النظرية في مصادرها ومنابعها الأولى، غير أن ذلك لم يمنع من تطويرها وتجديدها والإضافة إليها.

كما أن اللسانيات السوسيرية وإن كانت المستند الأساس الذي أقام عليه اللسانيون اللاحقون نظرياتهم، فإنهم سرعان ما تجاوزوها وقدموا إنجازات ونظريات في إطار الوصف أو التداول أو نحو النص أو الأسلوبية أو الشعرية أو الحجاج أو غير ذلك من النظريات الأخرى.

كما أن السيميائيات أنواع وأنماط، خضعت لرؤى متنوعة، وتصورات مختلفة ضمن هذا المشترك العلاماتي، حيث نجد مثلاً سيميائيات أمبرتو إيكو، التي شددت على (العلامة - الأيقون)، وسيميائيات رولان بارث (موت المؤلف / حياة القارئ)، وسيميائيات (بورس) حيث الانفتاح العلاماتي، الذي أحال العالم كله (علامة)، وسيميائيات كرستيفا التي ركزت على الانتقال من النص إلى (التناص)، وسيميائيات غريماس التي ارتبطت أساساً بالعلامة السردية. لذلك، نرى أن البحث في هذا المختلف والمتميز يجب أن يكون الموضوع الأولى في الاعتبار والأحق بالتحليل والدراسة والنقد، بدل الاقتصار فقط على البحث في المتماثل والمتشابه كما هو ماثل في كثير من الأعمال.

فهرس الكتاب

المبحث الأول

المبحث الثاني

المبحث الثالث

المبحث الرابع

المبحث الخامس